

HISTOIRE GÉNÉRALE
· DE L'ART ·

CORRADO RICCI

ITALIE DU NORD



HACHETTE & Cie

ITALIE DU NORD

ARS UNA
SPECIES MILLE

HISTOIRE GÉNÉRALE DE L'ART

ITALIE DU NORD

PAR CORRADO RICCI

DIRECTEUR GÉNÉRAL DES ANTIQUITÉS ET DES BEAUX-ARTS A ROME



LIBRAIRIE HACHETTE ET CIE

79, Boulevard Saint-Germain, Paris, 1911

CET *ouvrage est publié simultanément : en France, par* MM. Hachette et Cie ; *en Allemagne, par* M. Julius Hoffmann, *Stuttgard* ; *en Amérique, par* MM. Charles Scribner's Sons, *New-York* ; *en Angleterre, par* M. William Heinemann, *Londres* ; *en Espagne, par la* Libreria Gutenberg de José Ruiz, *Madrid* ; *en Italie, par l'*Istituto Italiano d'Arti Grafiche, *Bergame.*



ITALIE DU NORD

TABLE DES MATIÈRES

RAVENNE || VENISE || PADOUE || MANTOUE || VÉRONE || VICENCE || BRESCIA || BERGAME || MILAN ET LA LOMBARDIE || LODI || CRÉMONE || PAVIE || LE PIÉMONT || LA LIGURIE || L'ÉMILIE




ARS
UNA
SPECIES
MILLE



FIG. I. — RAVENNE. — PALAIS DE THÉODORIC. MOSAÏQUE, A SANT' APOLLINARE NUOVO.
(Cliché Alinari.)

L'ITALIE DU NORD

CHAPITRE PREMIER

RAVENNE ET L'ART BYZANTIN

ORIGINES DE L'ART A RAVENNE : PÉRIODES ROMAINE, GOTHIQUE, BYZANTINE. — VESTIGES DE L'ART DU IVe ET DU Ve SIÈCLE : LES BAPTISTÈRES, LES MOSAIQUES. — LE MAUSOLÉE DE THÉODORIC. — L'ART RAVENNATE JUSQU'AU XIIe SIÈCLE : LE « PALAIS DE THÉODORIC », LES CAMPANILES, LES CRYPTES.

C'EST à Ravenne que subsiste l'ensemble le plus beau, le plus complet et le mieux conservé des monuments de l'art byzantin. Sous l'Empire romain, cette ville avait déjà pris un développement considérable. Auguste ouvre son port à la flotte de l'Adriatique ; Tibère l'entoure de murs et l'orne d'édifices. En 402, Honorius la juge digne de servir de capitale à l'Empire d'Occident ; elle la demeure soixante-quinze ans, jusqu'au jour où Odoacre, chef des Thuringiens et des Hérules, anéantit l'Empire. Après l'avoir prise, ce barbare de génie s'y installe ; mais à peine y est-il établi que Théodoric l'attaque, le tient trois ans assiégé dans Ravenne et le met à mort après un simulacre d'association au trône. Le vainqueur prend à son tour Ravenne comme capitale. La domination des Goths dure soixante-trois ans et vaut à la ville un essor splendide et de nombreux monuments.

La mort de Théodoric fut le signal de la ruine du royaume gothique, qu'écrasent Bélisaire et Narsès. Grâce à eux et à Justinien,

la magnificence de Ravenne s'accroît encore, mais sa gloire jette sa suprême lueur. Au cours des deux siècles qui suivent, la dureté des Exarques venus de Constantinople l'opprime et peu à peu consomme sa déchéance. Néanmoins, pendant la plus sombre période du Moyen Age, la vieille cité soutint, contre la curie papale de Rome et contre Venise naissante, des luttes redoutables et sut maintenir son orgueil politique, la réputation de ses arts et l'éclat de sa littérature.

Ces périodes dotèrent tour à tour Ravenne de monuments qui lui assignent un rang unique dans l'histoire. Le style byzantin et le style pré-roman y ont créé des merveilles : églises en croix grecque, basiliques, baptistères, mausolées fastueux rehaussés de sculptures et de mosaïques, tours, cryptes, ivoires, étoffes précieuses et trésors d'orfèvrerie.



FIG. 2. — RAVENNE. — ABSIDE DE SAINT-JEAN-L'ÉVANGÉLISTE. *(Cliché Chiusoli.)*

Les opinions les plus contradictoires ont été émises sur les origines et les sources de l'art ravennate ; elles renferment toutes une part d'exactitude et d'erreur, mais il semble que la vérité, ainsi qu'à l'ordinaire, doive être cherchée dans le juste milieu. Ainsi, tout en n'excluant pas une part d'influence orientale considérable, on ne saurait (surtout pour les œuvres du IVe au Ve siècle) méconnaître l'inévitable continuité des types et des formes classiques.

Il est désolant de penser qu'au XVIIIe siècle un architecte insensé a pu raser la basilique d'Ursus, construite à la fin du IVe siècle, et en a pu faire disparaître presque toutes les parties ornées. Cette majestueuse église à cinq nefs offrirait un champ précieux à l'étude des formes romaines à leur déclin, au moment où elles se fondent dans les formes byzantines. Les fragments rarissimes et les dessins qui en ont été conservés, mais dont on a jusqu'ici tiré peu de parti, témoignent de l'antiquité de quelques-unes des formes ravennates. L'église, tournée vers l'Orient, présentait déjà des chapiteaux surmontés de coussinets de pierre, antérieurs, par conséquent, de près d'un demi-siècle à ceux de l'église votive de Galla Placidia, considérés jusqu'ici comme les plus anciens. Nous n'avons pu, malheu-



Fig. 3. — Ravenne. — Le Bon Pasteur.
Mosaïque du tombeau de Galla Placidia.
(Cliché Alinari.)

reusement, retrouver un seul dessin de l'extérieur de la grande basilique ; aussi ignorons-nous si la décoration de pilastres et d'arceaux, un des traits dominants de l'architecture ravennate, ornait déjà les murs de l'église primitive. Les premiers dessins qui reproduisent des monuments de Ravenne apparaissent au XVIe siècle et deviennent de plus en plus nombreux au cours des siècles suivants, c'est-à-dire à une époque où l'extérieur rustique et nu de ces architectures n'inspirait que du dédain. Aussi ces dessins ne représentent-ils que des intérieurs d'églises. Ce sentiment chrétien primitif : " Tu ne verras de beauté qu'en moi ; tu ne seras heureux qu'en moi ", avait depuis trop longtemps disparu.

Les pilastres abondent vers le Ve siècle ; il en subsiste encore à Ravenne de très beaux spécimens, surtout à San Giovanni Evangelista, l'église votive promise au saint par Galla Placidia, en 424, pendant une tempête. Endommagée en 1747, elle conserve d'importants vestiges anciens, la double colonnade, une partie du portique carré et de la façade, les fenêtres latérales et l'abside à galerie, premier type des absides romanes qui ne devinrent fréquentes que plus tard (fig. 2). L'aspect primitif subsiste, sauf quelques changements au tombeau de Galla (fig. 4) et au baptistère de la Cathédrale (fig. 5 et 8). C'est là que se trouvent les mosaïques à fond bleu foncé, les plus anciennes de Ravenne, les fonds d'or ne faisant leur apparition qu'un siècle plus tard.



Fig. 4. — Ravenne. — Tombeau de Galla Placidia.
(Cliché Alinari.)



FIG. 5. — RAVENNE.
BAPTISTÈRE ET CAMPANILE
DU DÔME.
(Cliché Zoli.)

Ce baptistère, comme plusieurs autres, est romain d'origine. Ce fut une salle de thermes dépendant de nymphées construits au IIe et au IIIe siècle. Les premiers chrétiens attachaient plus d'importance au baptême qu'au lieu même où il était administré : le néophyte pouvait tout aussi bien recevoir le sacrement sur la rive d'un fleuve que dans la vasque d'un bain public. Vers le milieu du Ve siècle, l'archevêque Néon transforma l'ancienne salle de thermes, la décora d'attributs propres à sa destination nouvelle et en modifia le plan ; les ornements romains primitifs et les incrustations de marbre furent seuls conservés. La mosaïque date du Ve siècle ; elle montre cependant une grandeur et une simplicité toutes romaines. Ses personnages, dans le caractère romain, corrects et graves, ont des têtes petites comme celles des statues antiques. Pour nous, il est hors de doute que les premiers mosaïstes de Ravenne ont subi l'influence des artistes romains ; les formes, la technique et le sentiment des mosaïques, aussi bien du baptistère que du tombeau de Galla Placidia (fig. 3) et des plus anciennes de Sant' Apollinare Nuovo (fig. 1 et 9) le révèlent clairement, quand on les compare aux fastueuses mosaïques véritablement byzantines, postérieures à la chute du royaume des Goths. Pendant la longue période où Ravenne demeura la capitale de l'Empire d'Occident, puis celle d'Odoacre et des Goths, l'influence orientale fut aussi limitée que le rayonnement des traditions romaines fut considérable. Le tombeau de Galla



FIG. 6. — RAVENNE. — TOMBEAU
DE THÉODORIC.
(Cliché Ricci.)

Placidia, en forme de croix latine, est contigu à l'église de Sainte-Croix, bâtie sur le même plan et prototype de l'église à transept ; on remarque dans ses décorations en mosaïque (fig. 3) de remarquables points de ressemblance avec celles de San Giovanni in Fonte, à Naples, et de Casaranello, ainsi que les répétitions de motifs romains, comme le vase aux colombes de la Villa d'Hadrien, et la perspective de " grecques " multicolores des thermes d'Otricoli. Et de même, à Sant' Apollinare Nuovo (fig. 7 et 10), l'église aulique de Théodoric, la partie construite sous son règne présente encore un caractère romain : les figures de prophètes alignés, drapés dans leurs manteaux, portant dans leurs mains un livre ou un rouleau, ont vraiment la tenue d'œuvres sculpturales (fig. 9). Le clair-obscur est à peine interrompu par le rose des chairs et le rouge des reliures. Ces figures, campées sur un plan en perspective, qui leur sert de socle, n'offrent dans le mouvement des mains et les plis des manteaux que des gestes de statues antiques.



FIG. 7. — RAVENNE.
SANT' APOLLINARE NUOVO.
(Cliché Ricci.)

Après la conquête de Ravenne par les généraux de Justinien, des formes nouvelles apparaissent dans les ornementations de marbre, telles que les chapiteaux cubiques ou à corbeille ; la mosaïque décorative révèle une technique et une inspiration tout à fait différentes. Quelques monuments ravennates témoignent encore de cette évolution ; mais le temps et les hommes n'en ont que trop diminué le nombre. Les églises de Saint-



FIG. 8. — RAVENNE. — BAPTISTÈRE.
(Cliché Alinari.)



FIG. 9. — RAVENNE. — PROPHÈTES. MOSAÏQUE DE SANT' APOLLINARE NUOVO.
(Cliché Ricci.)

Vital (fig. 13 à 15), de Sant' Apollinare in Classe (fig. 11, 12, 16 et 18) et aussi les deux longues rangées de martyrs et de vierges de Sant' Apollinare Nuovo (fig. 12), sont les monuments les plus typiques et les plus considérables de la renaissance artistique de Ravenne. Il semble, dans ces mosaïques, que l'amour de la forme soit éclipsé par la recherche décorative ; les figures s'y succèdent sans variété, et le sens du relief a presque disparu ; les plis des vêtements deviennent plus rares ; sans ombres, anguleux et longs, ils n'enveloppent plus les membres qu'ils recouvrent. Par contre, les étoffes d'or chargées de fleurs, les diadèmes, les bracelets, les ceintures brodées de métal et de pierres précieuses acquièrent une splendeur jusqu'alors inconnue ; partout, la nacre se mêle aux émaux et aux marbres. Tandis que les artistes italiens s'inspiraient encore dans leurs compositions de la sévérité antique, il semble que les Byzantins aient copié dans leurs mosaïques l'exécution chatoyante des étoffes orientales (fig. 11 et 13). Deux ou trois tons suffisent à varier les chairs : cent couleurs vives et une profusion de petites plaques de nacre parviennent à peine, semble-t-il, à rendre le luxe des broderies et des pierres précieuses. La mosaïque de tradition romaine est plus solide et plus belle de lignes ; la mosaïque byzantine, par l'étalage d'un luxe inouï, est plus fastueuse et plus décorative.

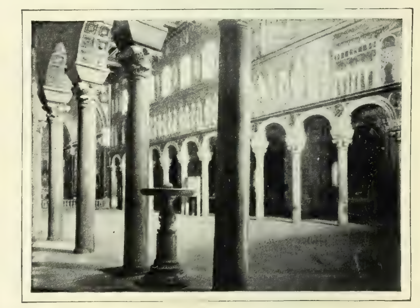


FIG. 10. — RAVENNE. — SANT' APOLLINARE NUOVO.
(Cliché Ricci.)

Si l'on excepte l'église de Saint-Vital à croix grecque (fig. 14 et 15), et celle de Sainte-Croix, dont nous avons déjà parlé, toutes les basiliques pré-

sentent la forme des édifices religieux à trois nefs ; le dôme seul en comptait cinq.

Le tombeau de Théodoric (fig. 6) offre une disposition particulière. Construit en blocs carrés, taillés avec précision et posés à joints sans mortier, il comprend deux étages ; l'étage inférieur, décagonal, montre sur chacune de ses dix faces une vaste niche surmontée d'un arc, formé de onze claveaux dentés et soutenus par des piliers massifs. Dans l'une des niches, à l'Ouest, s'ouvre la porte d'une salle en forme de croix. A chaque face, sauf à celle où s'ouvre la porte, correspondent à l'étage supérieur deux lunettes ménagées dans l'épaisseur du mur. On a prétendu que, vis-à-vis de ces dix-huit lunettes, se trouvait un nombre égal de voûtes et d'arcs soutenus par des colonnettes disposées sur le bord du balcon et formant un portique circulaire autour de l'édifice. Nous croyons que ces arcs et ces cavités supportaient non un balcon praticable,

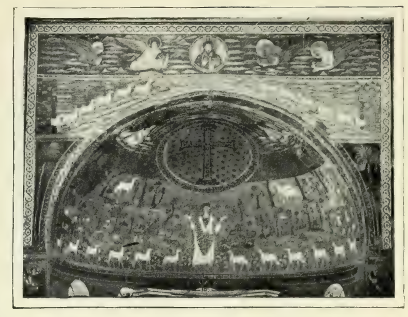


Fig. 11. — Ravenne. — Sant' Apollinare in Classe. Mosaïque de l'abside.
(Cliché Alinari.)



Fig. 12. — Ravenne. — Vierges. Mosaïque de Sant' Apollinare Nuovo.
(Cliché Alinari.)



Fig. 13. — Ravenne. — Theodora. Mosaïque de Saint-Vital.
(Cliché Alinari.)



FIG. 14. — RAVENNE. — SAINT-VITAL ET TOMBEAU DE GALLIA PLACIDIA.

mais une simple décoration architecturale en relief adhérant au mur, dans le genre des pilastres et des arceaux qui ornent les autres monuments de Ravenne. Et ceci fait hésiter à rapprocher la rotonde des sépultures de Syrie : ici encore apparaît l'influence romaine. L'intérieur de l'étage inférieur rappelle l'édifice romain de San Germano (mont Cassin), converti en église du Crucifix, plusieurs tombes de la voie Appienne et surtout la construction que Giuliano da San Gallo vit et dessina vers 1517, à " Capua vecchia ".

Ce n'est pas seulement l'art chrétien du Ve et du VIe siècle qu'il faut étudier à Ravenne, mais aussi celui des siècles suivants, jusqu'au XIIe ; il s'y révèle dans de très curieux édifices qui démontrent comment l'art byzantin, en perdant quelques-uns de ses caractères, en a insensiblement acquis d'autres, pour aboutir à l'art roman. Contrairement à ce qu'on a prétendu jusqu'ici, les cryptes et le palais dit de Théodoric ne sont que des constructions tardives élevées entre le VIIIe et le XIIe siècle. On supposait, autrefois, que les campaniles de Ravenne dataient, comme les églises, du Ve et du VIe siècle ; on admet aujourd'hui que ces campaniles, ajoutés après coup, sont de beaucoup postérieurs. Leur construction a été l'occasion de remaniements de toutes sortes ; leur emplacement varie d'église en église, preuve qu'ils ne figuraient pas sur le plan primitif et qu'on les a érigés plus tard dans n'importe quel espace demeuré libre.



FIG. 15. — RAVENNE. SAINT-VITAL. *(Cliché Alinari.)*

Enfin leur construction n'est pas



FIG. 16. — RAVENNE. — SANT' APOLLINARE IN CLASSE.
(Cliché Ricci.)

celle des églises attenantes, et les plus anciens documents écrits ou figurés ignorent leur existence.

Les cryptes, de même, ne remontent pas à l'origine des églises ; toutes sont adaptées tant bien que mal à des édifices antérieurs, et elles sont construites en général avec des matériaux de démolition. La crypte du dôme date peut-être de la reconstruction de l'abside en 1112 ; celle de Sant' Apollinare in Classe est de 1170 environ, et, si la crypte de San Francesco est plus ancienne, elle ne saurait être antérieure au VIII[e] siècle.

La magnifique ruine appelée Palais de Théodoric (fig. 17) n'est pas non plus antérieure au VIII[e] siècle. Ni le plan, ni le type architectural, ni le mode de construction, ni la variété des matériaux de démolition, ni les marbres sculptés qui n'ont pas été taillés tout exprès, mais rapprochés au petit bonheur, n'autorisent à y voir un vestige du palais du roi des Goths. Dans les arceaux purement décoratifs de la façade, soutenus par des colonnes, dans les rebords des fenêtres conjuguées, dans les nervures, dans les arêtes et dans les arcs de soutènement des voûtes, divers éléments de l'architecture romane apparaissent déjà et donnent au monument un caractère de transition des plus original. Ces nouveautés du dernier art ravennate-byzantin, ou plutôt pré-



FIG. 17. — RAVENNE. — PALAIS DIT DE THÉODORIC.
(Cliché Ricci.)



Fig. 18. — Ravenne.
Intérieur de Sant' Apollinare in Classe.
(Cliché Ricci.)

roman, rayonnèrent plus largement que l'art du Ve et du VIe siècle, dont peuvent se réclamer bien peu d'édifices en dehors de l'église de San Pietro in Silvis, près de Bagnacavallo, et de la basilique euphrasienne de Parenzo ; les cryptes et les tours cylindriques du type ravennate se rencontrent assez fréquemment en Vénétie.

Milan, ville florissante, a vu sans cesse reconstruire ses églises, si bien qu'il ne subsiste de cette époque primitive que le plan d'ensemble de San Lorenzo et quelques mosaïques à Saint-Ambroise. La déchéance séculaire de Ravenne lui a valu de conserver ses monuments. Milan, aujourd'hui, peut dire avec Ovide : *Inopem me copia fecit.*

BIBLIOGRAPHIE. — Garrucci, *Storia dell' Arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa*, Prato, 1873-1881. — J.-A. Crowe et G.-B. Cavalcaselle, *Storia della Pittura in Italia*, Florence, 1886, t. I. — Adolfo Venturi, *Storia dell' Arte italiana*, t. I, Milan, 1901. — Josef Strzygowski, *Orient oder Rom*, Leipzig, 1901. — Tiresio Rivoira, *Le Origini dell' Architettura lombarda*, Rome, 1901-1907. — G. Rohault de Fleury, *La Messe*, Paris. — F.-X. Kraus, *Geschichte der christlichen Kunst*, t. I, Fribourg, 1896. — Gerspach, *La Mosaïque*, Paris, s. d. — André Peraté, *L'Archéologie chrétienne*, Paris, 1892. — C. Bayet, *L'Art byzantin*, Paris, s. d. — Emma Hoferdt, *Ursprung und Entwickelung der Chorkrypte*, Breslau, 1905. — Andrea Agnello, *Liber pontificalis*, Hanovre, 1878. — Gerolamo Fabri, *Sagre memorie di Ravenna antica*, Venise, 1664 ; *Ravenna ricercata*, Bologne, 1678. — Antonio Tarlazzi, *Memorie sacre di Ravenna*, Ravenne, 1908. — Al. Ferd, Von Quast, *Die alt-christlichen Bauwerke von Ravenna*, Berlin, 1842. — Giuseppe Bard, *Dei Monumenti d'Architettura bizantina in Ravenna*, Ravenne, 1844. — J.-Rud. Rahn, *Ein Besuch in Ravenna*, Leipzig, 1869. — Filippo Lanciani, *Cenni intorno ai Monumenti e alle cose più notabili di Ravenna*, Ravenne, 1871. — Franz Bock, *Eine Woche in Ravenna*, Munich, 1884. — Karl Bronner, *Ravenna*, Mayence, 1887. — Et. Melchior de Voguë, *Ravenne*, dans *Histoire et Poésie*, Paris, 1898. — Walter Goetz, *Ravenna*, Leipzig, 1901. — Charles Diehl, *Ravenne*, Paris, 1903. — Corrado Ricci, *Ravenna*, Bergame, 1907. — Ferdinando Grogorovius, *Ravenna*, dans les *Passeggiate per l'Italia*, t. III, Rome, 1908. — Corrado Ricci, *Guida di Ravenna*, Bologne, 1908. — Karl Goldmann, *Die ravennatischen Sarkophage*, Strasbourg, 1906. — Corrado Ricci, *Raccolte artistiche di Ravenna*, Bergame, 1908. — J.-P. Richter, *Die Mosaiken von Ravenna*, Vienne, 1878. — Steph. Beissel, *Die Mosaiken von Ravenna*, Fribourg, 1894. — G.-C. Redin, *I Musaici delle chiese di Ravenna*, Pétersbourg, 1896 (en russe). — X. Barbier de Montault, *Les Mosaïques des Eglises de Ravenne*, Paris, 1897. — Julius Kurth, *Die Mosaiken der christlichen Era*, Leipzig, 1902. — Odoardo Gardella, *I Campanili di Ravenna*, Milan, 1902. — Giuliano Berti, *Sull' Antico Duomo di Ravenna e il Battistero e l'Episcopio e il Tricolo*, Ravenne, 1880. — Corrado Ricci, *Il Battistero di S. Giovanni in fonte a Ravenna*, Bologne, 1889. — Cesare Sangiorgi, *Il Battistero della Basilica Ursiana di Ravenna*, Ravenne, 1900. — Albrecht Haupt, *Die äussere Gestalt des Grabmals Theodorichs zu Ravenna und die germanische Kunst*, dans la *Zeitschrift für Geschichte der Architektur*, Heidelberg, 1908, t. I et II, et dans la *Zeitschrift für bildende Kunst*, Leipzig, 1908, fasc. IX. — Joseph Durm, *Das Grabmal des Theodorich zu Ravenna*, dans la *Zeitschrift für bildende Kunst*, Leipzig, 1906, fasc. VIII, et *Nochmals*

das Grabmal des Theodorich zu Ravenna, dans la même revue, 1908, fasc. VIII. — Josef Strzygowski, *Zur frühgermanischen Baukunst*, dans la *Zeitschrift für Geschichte der Architektur*, Heidelberg, 1908, t. I et X. — Bruno Schulz, *Die Ergänzung des Theodorich-Grabmals und die Herkunft seiner Formen*, dans la *Zeitschrift für Geschichte der Architektur*, Heidelberg, 1908, t. I, 8. — Dom. Maioli, *S. Vitale in Ravenna*, Faenza, 1903. — Corrado Ricci, *La Cappella detta Sancta Sanctorum in S. Vitale di Ravenna*, dans la *Rassegna d'Arte*, IV, Milan, 1904 ; *Abside di S. Vitale in Ravenna*, dans l'*Arte italiana decorativa e industriale*, Bergame, 1904 ; *La Chiesa di S. Michele ad Frigiselo in Ravenna*, dans la *Rassegna d'Arte*, V, Milan, 1905, et *Le Cripte di Ravenna*, dans les *Note storiche e letterarie*, Bologne, 1881. — Hans Dütschke, *Sonderabdruck aus " Ravennatische Studien "*, Leipzig, 1909.





FIG. 19. — VENISE. — ÉGLISE SAINT-MARC.

CHAPITRE II

VENISE. — ARCHITECTURE ET SCULPTURE DES ORIGINES A LA FIN DU XVe SIÈCLE

PREMIÈRES CONSTRUCTIONS SUR LA LAGUNE ; LE RIALTO, SAINT-MARC, CARACTÈRE COMPOSITE DES MATÉRIAUX ET DES STYLES ; LE CAMPANILE : LE PALAIS DES DOGES, LES PALAIS. — LE STYLE GOTHIQUE ; SANTA MARIA DEI FRARI ; SAN GIOVANNI E PAOLO ; LA CA' D'ORO. — LA RENAISSANCE A VENISE ; LES LOMBARDI. — RAPPORTS DE L'ARCHITECTURE ET DE LA SCULPTURE VÉNITIENNES.

Le déclin de Ravenne commence dès le VIIe siècle. Venise et Bologne sont ses héritières : Venise eut en partage la splendeur, la puissance politique et l'empire de l'Adriatique ; Bologne, la culture juridique.

Venise est née de la tourmente déchaînée par les invasions barbares. Ses premiers habitants furent des réfugiés qui s'établirent sur les îles désertes de la lagune, lors de la descente d'Alaric, de Radagaise et d'Attila, et qui, l'ouragan passé, regagnèrent, semble-t-il, leur sol natal, cette région appelée déjà *Venetia* par les Romains. Cependant les barbares avaient appris le chemin de l'Italie, et, tandis que les derniers empereurs s'épuisaient en vains efforts, les Vénètes connurent encore de redoutables invasions avec Odoacre, avec Théodoric, avec les Lombards, et trouvèrent de nouveau leur salut dans ces îles inaccessibles aux ennemis sans bateaux, hors des convoitises de ceux qui cherchaient des terres fertiles et des villes fortes. C'est là que se développa le grand peuple vénitien, vassal des Goths, des Byzantins et des Lombards, et pourtant indépendant et autonome. Même sous le joug plus lourd des Byzantins, il voulut et sut vivre

libre, se donner des lois à sa guise, choisir ses représentants, nouer des alliances et traiter à son gré. Bientôt la jeune nation fut en butte aux menaces du dehors et aux dissensions du dedans, ce qui entraîna la première élection du Doge, l'émigration du gouvernement d'Héraclée à Malamocco, puis de Malamocco au Rialto. Semblable au Palatin de Rome, le Rialto fut le centre autour duquel Venise grandit et se fixa. Le nom s'appliqua d'abord à la ville tout entière, et Dante l'employait encore dans ce sens. Là se trouvaient réunis le port principal, le siège des magistrats et celui des évêques.



FIG. 20. — VENISE. — VUE INTÉRIEURE DE SAINT-MARC.
(Cliché Alinari.)

La cité ne subit pas de lentes transformations comme Rome et tant d'autres grandes villes de l'antiquité ; quand Venise s'éleva, tous les genres d'architecture étaient déjà représentés en Italie : il y avait Vérone la romaine, Ravenne la byzantine et plus près encore Grado (Dôme et église des Grâces) et Aquilée. Dès l'origine, des magistrats spéciaux soumirent à des règles fixes les canaux, les ponts et les quais ; les petites anses marécageuses furent nettoyées, des digues solides, des places, des maisons furent construites, et bientôt la ville s'égaya d'arbres et de pelouses.



FIG. 21. — VENISE. — PALAIS DES DOGES.
(Cliché Alinari.)

Le doge Pietro Orseolo II est un des héros de cette période. Grâce à lui, le pays acquit sa solidité maté-



FIG. 22. — VENISE. — CA' D'ORO.
(Cliché Alinari.)

rielle et morale ; alors s'ouvrit une ère de conquêtes qui atteignit son apogée sous Enrico Dandolo. La véritable gloire monumentale et artistique de Venise commença vers l'an mille ; à cette époque, la ville comptait déjà des églises importantes, transformées ou détruites plus tard, tandis que celles de la lagune subsistent encore, en partie du moins, dans leur état primitif (abside du dôme de Torcello, ruine de Jesolo, etc.).

Au nombre des églises transformées, il faut rappeler San Zaccaria, et surtout Saint-Marc, fondée en 829, un an après que le saint eut été transporté secrètement d'Alexandrie à Venise. L'église, du type ravennate, divisée en trois nefs, à deux rangées de colonnes, avec une seule abside et un vestibule ou *pronaos*, fut brûlée en 976, au cours de l'insurrection contre le doge Pietro Candiano IV. Réparée presque aussitôt, sous le doge Pietro Orseolo I (976-978), elle ne parut bientôt plus digne de la cité grandissante, et Domenico Selvo (1063) décida de la reconstruire sur un plan plus vaste et plus somptueux. Il en dirigea l'exécution et eut la satisfaction de voir le monument en partie revêtu de ses marbres et de ses mosaïques (fig. 19 et 20). Les architectes, semble-t-il, en furent des Byzantins, aidés d'artistes vénitiens et lombards. Pas



FIG. 23. — VENISE. — ENTREPÔT DES TURCS.
(" Fondaco dei Turchi ", avant la restauration.)



Fig. 24. — Venise. — Église Saints-Jean-et-Paul et Monument du Colleone. *(Cliché Alinari.)*

plus que leurs successeurs, ils ne dédaignèrent d'utiliser des fragments de la première basilique et les matériaux recueillis à Altinum, à Aquilée, à Ravenne, alors en pleine décadence, en Istrie, en Dalmatie et jusque dans l'Orient lointain, d'où l'on tira les deux pilastres d'Acritas, les quatre figures en porphyre de la façade de droite et les quatre célèbres chevaux de bronze enlevés en 1204 à l'hippodrome de Constantinople (fig. 38).

Les styles qui ont inspiré la construction de Saint-Marc sont aussi variés que les fragments qui la composent ; mais le byzantin y domine : dans ce monument, le lombard, le gothique et la Renaissance se sont inclinés devant lui, comme s'ils avaient reconnu sa souveraineté. De là, cette merveilleuse harmonie de l'ensemble, qui eût été compromise si chaque style s'était refusé à toute concession. Pendant que les arceaux lombards cherchent à s'harmoniser avec les motifs byzantins de la dernière période, les mosaïques les plus tardives continuent à espacer leurs personnages sur le fond d'or traditionnel : telle est, peut-on dire, la note fondamentale au-dessus de laquelle s'élèvent toutes les voix de l'admirable chœur, depuis les graves et sévères images écloses sur les murs de Domenico Contarini jus-

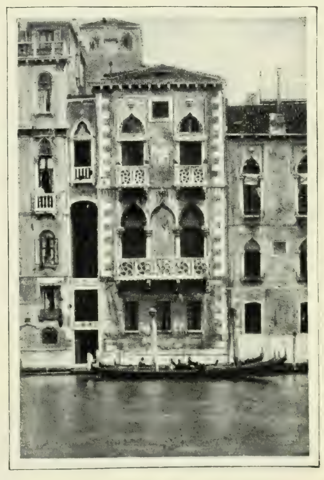


Fig. 25. — Venise. Palais Contarini-Fasan. *(Cliché Alinari.)*



FIG. 26. — VENISE. — ÉGLISE SAN STEFANO.
(Vue intérieure.) *(Cliché Alinari.)*

qu'aux formes giottesques du baptistère; de l'œuvre curieuse et vivante de Giambono aux amples et vigoureuses créations du Titien et du Tintoret, qui toutes rayonnent du haut des voûtes, des arcs, de la coupole, des murs revêtus de marbres multicolores, auxquels mille mains, depuis l'artiste grec jusqu'au disciple de Sansovino, ont travaillé pendant des siècles.

Ainsi, entre le IXe et le XIIe siècle, s'éleva le campanile, transformé plus tard par Montagnana, au XIVe siècle, et couronné dans la suite d'une *cella* pour les cloches. Après son effondrement, le 14 juillet 1902, il a été relevé " où il était, et tel qu'il était ".

Comme la basilique et le campanile, le Palais des Doges a sa longue histoire. Lui aussi est un splendide produit du labeur de plusieurs siècles. Deux fois incendié (976 et 1105), deux fois il sortit de ses ruines, sans cesse rajeuni, agrandi, à tel point restauré que les parties les plus anciennes aujourd'hui visibles sont du style ogival. Avec les deux étages inférieurs de sa " loggia " (XIVe et XVe siècles) et la courtine massive qui les surmonte, il présente une curieuse inversion des principes usuels de force et de stabilité. Les baies, sauf deux, ont malheureusement perdu leurs élégants encadrements de marbre (fig. 21), qui allégeaient, en les séparant trois par trois, les ouvertures aujourd'hui lourdes et disgracieuses.

Les vestiges de l'architecture vénitienne du XIe au XIVe siècle sont rares. Les styles successifs de plusieurs périodes s'y fondent en un seul, d'une individualité assez marquée pour mériter le nom de style



FIG. 27. — VENISE. — ÉCOLE DE SAINT-MARC.
(Aujourd'hui Hôpital). *(Cliché Alinari.)*



FIG. 28. — VENISE. — PALAIS DES DOGES.
(Porte dite " della Carta ".) (Cliché Alinari.)



FIG. 29. — VENISE. — PALAIS PISANI, A SAN POLO.
(Cliché Alinari.)

vénitien. Aux formes byzantines traditionnelles s'unissent des principes et des motifs d'art mauresque, tels les hauts pieds-droits et les fines colonnettes rapprochées des anciens palais Loredan et Farsetti, actuellement englobés dans l'Hôtel de Ville (fig. 35). L'ancien palais Donà, aujourd'hui Sicher, les palais Saibanti, Businello, Da Mosto, tous sur le Canalazzo, et presque tous à proximité du Rialto, en offrent des exemples ; ils prouvent que c'est autour de ce point que la ville s'est surtout développée. L'exemple du palais élevé en 1225, devenu depuis le " Fondaco dei Turchi " (Entrepôt des Turcs), aujourd'hui siège du Musée Civique, serait plus probant encore, s'il n'avait été restauré avec une inexorable banalité, il y a environ un demi-siècle. Les nombreux dessins, les gravures, les tableaux et les photographies qui nous restent



FIG. 30. — VENISE. — ÉGLISE SAINTS-JEAN-ET-PAUL.
(Vue intérieure.) (Cliché Alinari.)

(fig. 23) font regretter davantage que cet admirable édifice ne mire plus dans les eaux du Grand Canal sa ruine pittoresque.

A l'époque la plus prospère de la vie de Venise, quand Andrea Dandolo et Andrea Contarini battaient les Génois, et qu'Antonio Venier occupait l'île de Corfou, Durazzo et Argos, le style ogival s'épanouit et modifia de la façon la plus profonde et la plus heureuse l'architecture et la sculpture vénitiennes.



Fig. 31. — Venise. — Escalier en colimaçon.
(Palais Minelli.) *(Cliché Alinari.)*

Des églises grandioses et des palais enchanteurs s'élèvent alors. Parmi les premières, il suffit de rappeler Santa Maria Gloriosa dei Frari et Saints-Jean-et-Paul ; parmi les seconds, le Palais des Doges (fig. 21), la maison " des Évangélistes " à Saint-Eustache, la Ca' d'Oro (fig. 22), le palais Contarini-Fasan (fig. 25) et bien d'autres que nous ne pouvons énumérer. Dans ces palais, le centre des étages supérieurs est généralement occupé par de vastes salles qui s'étendent sur toute la longueur de la demeure et qui s'éclairent sur la façade par une série de fenêtres à colonnettes ; les deux ailes latérales renferment des pièces plus petites (fig. 29 et 47). Ce plan, qui répondait aux conditions de la vie, a été presque toujours respecté à Venise, à travers les temps et les styles, comme autrefois le plan de la maison romaine. Il est même à remarquer que les salles centrales, mentionnées plus haut, ne servaient pas seulement de lieu de réunion et de conversation, mais aussi, comme l'atrium romain, de



Fig. 32. — Venise.
Église Saint-Zacharie.
(Cliché Alinari.)

dégagement aux appartements latéraux.



Fig. 33. — Venise. — Place Saint-Marc.
(Avec la Loggetta de Sansovino, les Vieilles Procuraties, la Tour de l'Horloge et Saint-Marc vue de côté.)
(Cliché Alinari.)

Le nombre des fenêtres de ces salles varie de deux à douze ; le plus souvent, il est de six. Généralement elles sont inscrites dans un espace carré, entouré d'un cadre de marbre doré, et leurs ogives sont surmontées de roses lobées ou d'étoiles ajourées, groupées sur une ou sur deux rangées superposées, charmante dentelle de pierre de la plus exquise légèreté (fig. 21, 22 et 29).

Les églises de la période gothique sont partagées en trois nefs très hautes, reposant sur de grands piliers cylindriques. L'abside et le transept présentent quelques chapelles, mais les nefs de côté n'en possèdent pas ; ainsi les autels sont adossés aux murs extérieurs. Le chœur, au moins dans les églises principales, occupe, dans la nef du milieu, la place de l'ancienne *École des Chantres*. Santa Maria Gloriosa dei Frari, commencée en 1250, fut agrandie de 1330 à 1415 ; l'église Saints-Jean-et-Paul (fig. 24 et 30), fondée au XIII[e] siècle et remaniée en 1333, ne fut achevée, elle aussi, que plus tard (1390). Après Saint-Marc, ce sont les deux églises les plus célèbres de Venise. Enrichies peu à peu, leurs sculptures et leurs peintures les rendent comparables à de merveilleux musées. Plus petites, San Stefano (fig. 26),



Fig. 34. — Venise. — Église Santa Maria dell' Orto.
(Cliché Alinari.)



FIG. 35. — VENISE. — PALAIS FARSETTI ET LORÉDAN.
(Aujourd'hui Palais de l'Hôtel de Ville). (Cliché Alinari.)

commencée en 1325, et Santa Maria dell' Orto (1357, fig. 34) se présentent encore comme de fort belles églises du XIVᵉ siècle. Le style ogival prit à Venise un caractère spécial, plus encore dans l'architecture civile que dans l'architecture religieuse. Il survécut à travers le XVᵉ siècle, tandis qu'ailleurs triomphaient déjà les grâces de la Renaissance : aussi divers monuments vénitiens ont-ils été longtemps tenus pour plus anciens qu'ils ne le sont en réalité. La Ca' d'Oro (fig. 22) par exemple, fut achevée dans les années 1424-1430, alors que Brunelleschi construisait à Florence San Lorenzo et la chapelle de' Pazzi, à Santa Croce. Une grande partie du Palais des Doges, celle où se trouve la Porta della Carta (fig. 28), est également du XVᵉ siècle, ainsi que toute une série de palais.



FIG. 36. — VENISE. — PALAIS MONTECUCCOLI, SUR LE GRAND CANAL.
(Cliché Alinari.)

FIG. 37. — VENISE. — PALAIS VENDRAMIN CALERGI.
(Sur le Grand Canal.) (Cliché Alinari.)

Mais, si la Renaissance paraît hésiter avant d'envahir la lagune et de se fixer à Venise, du jour où elle s'y implante, elle trouve un terrain favorable à l'épa-

nouissement des chefs-d'œuvre. Et la Renaissance, elle aussi, revêt dans cette ville exceptionnelle un aspect que lui imposent à la fois les nécessités topographiques et l'âme des Vénitiens.

Tandis que Rome visait au grandiose et Florence au gracieux, Venise rechercha la magnificence. Les façades des palais, vastes et sévères à Rome (palais de Venise et de la Chancellerie), sobrement relevés de bossages et de moulures à Florence (palais Pitti, Ricardi, Strozzi et Rucellai), s'ornent, à Venise, avec une grâce presque féminine, d'abord de disques plaqués, d'entrelacs à la mode byzantine, puis de peintures en panneaux et de compartiments de marbre, enguirlandés, sertis de cordelières flottantes, suspendues entre les petits balcons, les balustrades, les portes et les fenêtres, dont l'arc aigu s'assouplit peu à peu jusqu'au plein cintre.

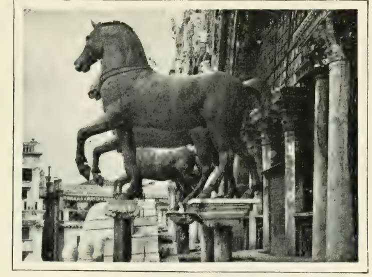


FIG. 38. — VENISE. — SAINT-MARC. CHEVAUX GRECS. *(Cliché Alinari.)*



FIG. 39. — VENISE. — ÉGLISE SAN SALVATORE. *(Vue intérieure.)* *(Cliché Alinari.)*

Pendant cette période d'autorité politique, de richesse, de faste, d'activité littéraire et artistique, d'admirables édifices civils et sacrés, s'élèvent à la gloire



FIG. 40. — VENISE. — ÉCOLE DE SAINT-ROCH. *(Cliché Alinari.)*

de Venise. Déjà dans la cité divine a pénétré, avec l'humanisme, un besoin de culture qui en fera bientôt le plus grand centre de production typographique, le plus grand marché de livres du monde entier.

Les architectes d'alors sont les Véronais Fra Gioconde et Antonio Rizzo, les Bergamesques Bartolomeo Buono, Mauro Coducci et Guglielmo Grigi, les Vénitiens Alessandro Leopardi et Giovanni Candi, Giovanni Buora da Osteno, le Milanais Antonio Scarpagnino et, au-dessus de tous, la glorieuse famille des Solari, des Lombardi, originaires de Lugano, qui multiplièrent leurs œuvres dans de nombreuses villes du domaine vénitien. Le premier en date fut Pietro, mort en 1515 ; ses fils Antonio et Tullio et son petit-fils Sante lui succédèrent. Certaines œuvres ont été par erreur attribuées à Pietro. La tour de l'Horloge (fig. 33), par exemple, est de Coducci, longtemps méconnu ; on le croyait seulement auteur de l'église Saint-Jean-Chrysostome et de Saint-Michel, à Murano : la vérité est qu'il travailla avec Antonio Gambello à la superbe façade de l'École de Saint-Marc (fig. 27). On sait aussi maintenant que l'escalier Contarini dal Bovolo, en forme de colimaçon, ouvert, avec des balustrades et des arcs infléchis qui se transforment à droite en galeries horizontales (fig. 31), est de Candi.

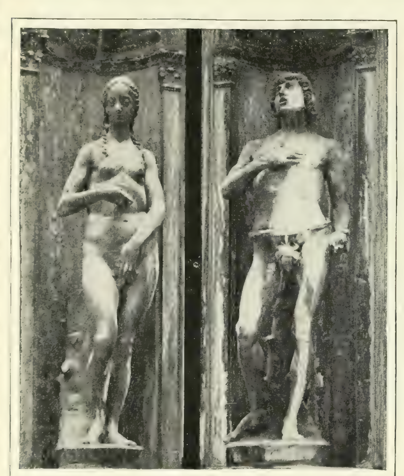


FIG. 41. — ANTONIO RIZZO. — ADAM ET ÈVE.
(Venise, Palais des Doges.)

De récentes études ont également mis en lumière la valeur d'Antonio Rizzo. On lui doit, dans l'église des Frari, le monument Tron et peut-être celui de Giacomo Marcello ; à Sant' Apollinare, le monument de Vittore Capello, autrefois dans l'église de Sant' Elena in Isola, où il était attribué à Antonio Dentone. Dans le Palais des Doges, une partie de l'arc Foscari et l'escalier des Géants sont

de lui (fig. 43), et l'on croit qu'il a aussi conçu et commencé la délicieuse floraison de marbre de la façade orientale du Palais des Doges, sur la cour (fig. 43). Elle fut reconstruite après l'incendie de 1483, par Rizzo et par ses collaborateurs, Pietro Lombardi, Lorenzo Bregno et Antonio Abbondi, dit le Scarpagnino, architecte de la Scala d'Oro (l'escalier d'or) du Palais des Doges, des *Fabbriche vecchie*, au Rialto, et de San Giovanni Elemosinario.

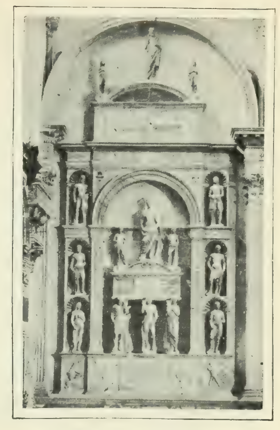


FIG. 42. — VENISE. — TOMBEAU DU DOGE PIETRO MOCENIGO.
(Église Saints-Jean-et-Paul.)
(Cliché Alinari.)

La réputation de Bartolomeo Buono et de Guglielmo Grigi est due aux vieilles Procuraties (fig. 33), résidence des neuf procurateurs qui, après le Doge, représentaient à Venise l'autorité la plus haute. Buono est aussi l'auteur de la *cella* du campanile de Saint-Marc et de l'École de Saint-Roch (fig. 40).

Mais la famille la plus active et la plus illustre de cette période fut celle des Lombardi. Il suffirait à la renommée de Pietro, artiste d'un goût supérieur, d'avoir élevé le palais Vendramin Calergi (fig. 37), Cussoni à San Lio, l'église de San Giobbe, la cour intérieure de l'École de San Giovanni Evangelista, les monuments des doges Pietro Mocenigo (fig. 42) et Marcello, à l'église Saints-Jean-et-Paul, et peut-être aussi deux des autels de Saint-Marc. A ces travaux s'ajoute encore l'œuvre la plus exquise de toute la Renaissance vénitienne, l'église Santa Maria dei Miracoli (fig. 44), joyau in-



FIG. 43. — VENISE. — COUR DU PALAIS DES DOGES.
(Cliché Alinari.)



FIG. 44. — VENISE. — ÉGLISE SANTA MARIA DEI MIRACOLI.
(Cliché Alinari.)

comparable d'harmonie et d'élégance, aussi bien dans les proportions que par les décorations de marbres de couleur et de sculptures. L'église n'a qu'une nef (fig. 45), recouverte d'une voûte en plein cintre ornée de caissons dorés et de peintures de Girolamo Pennacchi (de Trévise). On accède au chœur par un escalier flanqué de deux galeries dont la balustrade, aux extrémités, forme les chaires destinées à l'Épître et à l'Évangile. Sur l'abside carrée, ornée de lunettes et de pendentifs dans le style toscan, s'élève la coupole ronde.

Dans plusieurs de ses œuvres, Pietro eut pour collaborateurs ses fils Antonio et Tullio, que, dès leur enfance, il avait initiés aux secrets de son art. Ils travaillèrent ensemble par la suite, à Padoue à l'église du Santo, à Trévise au dôme, à Venise à la chapelle Zeno (à Saint-Marc) aux tombeaux des doges Vendramin (fig. 46) et Giovanni Mocenigo (à Saints-Jean-et-Paul). Mais Antonio mourut jeune, en 1516, et Tullio, qui lui survécut seize ans, accomplit à lui seul de vastes travaux d'architecture et de sculpture ; il acheva l'église San Salvatore, commencée par Spavento (fig. 39), et cisela des œuvres nombreuses pour Saint-Jean-Chrysostome, pour l'église Saint-Marc, pour San Martino, pour le Palais des Doges, où il exécuta plusieurs cheminées, et pour Ravenne, où sa statue de Guidarello Guidarelli est considérée comme son chef-d'œuvre.



FIG. 45. — VENISE. — ÉGLISE SANTA MARIA DEI MIRACOLI.
(Vue intérieure.) *(Cliché Alinari.)*

Outre ses fils, Pietro forma des élèves et eut de nombreux disciples, de sorte qu'il est difficile d'indiquer avec sûreté les auteurs de

plusieurs constructions qui portent sa marque. Rien qu'à parcourir le Grand Canal, on distingue bien des œuvres de son école : les palais Grimani à San Polo, Corner-Spinelli (fig. 47), Manzoni, appelé maintenant Montecuccoli (fig. 36), Angaran Dario. Son influence se répandit dans tout l'État vénitien et pénétra même dans quelques parties de la Lombardie et de l'Émilie ; les œuvres laissées par lui et ses fils dans les villes de la " terre ferme " contribuèrent à cette diffusion. Severo de Ravenne fut son élève, et sa manière inspire jusqu'à des artistes lombards, comme Giovanni, Antonio de Milan et Tommaso Flamberti de Campione, qui pouvaient trouver cependant dans leur propre pays des traditions d'art fortement établies. On attribue au dernier des Lombardi, à Sante, fils de Tullio, le palais Malipiero, à Santa Maria Formosa, Saranzo Piovene à la Maddalena, Contarini à San Benedetto, et l'église San Giorgio de' Greci (fig. 50).

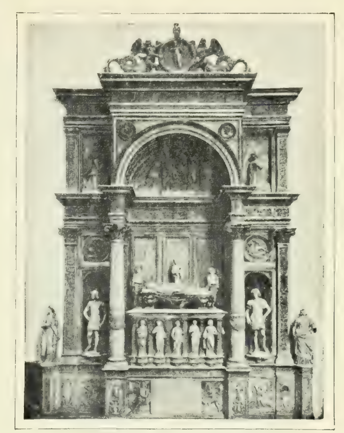


FIG. 46. — VENISE.
TOMBEAU DU DOGE VENDRAMIN.
(Église Saints-Jean-et-Paul.)
(Cliché Alinari.)

On est en droit de se demander si les artistes que nous venons de nommer furent des architectes ou des sculpteurs. Ils furent à la fois l'un et l'autre, et même peintres à l'occasion. Ils estimaient que l'architecture doit trouver son développement naturel dans les motifs sculpturaux, comme en musique le thème mélodique est soutenu par l'harmonie. L'œuvre naissait et mûrissait dans leur



FIG. 47. — VENISE. — PALAIS CORNER-SPINELLI.
(Cliché Alinari.)



FIG. 48. — VENISE.
MONUMENT DU COLLEONE.

esprit avec un parfait ensemble de lignes et d'ornements. C'est là un des caractères essentiels de l'art vénitien. A Florence, les architectes travaillèrent presque toujours indépendamment des sculpteurs ; les uns et les autres ne réunissaient leurs efforts que lorsque les premiers avaient besoin des seconds. Par suite, on éleva des constructions plus simples, et les sculpteurs produisaient plus d'œuvres *indépendantes*. Tandis que, dans les monuments funéraires, les sculpteurs florentins se montraient moins architectes que les vénitiens, quand ceux-ci eurent à élever des statues isolées, ils sentirent la supériorité des Toscans et recoururent à eux. Les tombeaux de Desiderio da Settignano, de Mino da Fiesole, de Rossellino, quoique admirables dans leur grande simplicité, ne sont pas comparables, au point de vue architectonique, aux monuments superbes des Doges à Saints-Jean-et-Paul et aux Frari. D'autre part, aucun des sculpteurs vénitiens n'éleva d'œuvres isolées aussi puissantes, aussi parfaites que le " Gattamelata " de Donatello et le " Colleone " de Verrocchio (fig. 48). La sculpture vénitienne, associée à l'architecture, vécut avec elle et pour elle.

Nous ne voulons pas dire par là que les Vénitiens n'aient pas, eux aussi, produit des sculptures remarquables ; mais ni Alessandro Leopardi, dans les bases des porte-étendards (fig. 49), ni Antonio Rizzo dans l'Adam et Ève du Palais des Doges (fig. 41), ni Tullio Lombardo dans les deux bustes en haut-relief conservés au musée archéologique de Venise, n'ont su s'affranchir de la recherche décorative. Leur manière sèche est loin d'égaler l'admirable harmonie de la sculpture toscane ; eux-mêmes en compre-



FIG. 49. — VENISE.
PORTE-ÉTENDARD.
PLACE SAINT-MARC.

naient la supériorité et la prirent pour modèle.

La sculpture vénitienne décorative était célèbre dès le milieu du XIVe siècle ; les villes voisines, Padoue, Vérone, recherchaient les praticiens et les ouvriers vénitiens ; plus tard, ils furent appelés à Milan et surtout à Bologne, où ils travaillèrent à la base de la façade et à quelques-unes des fenêtres latérales de San Petronio ; les frères Pier Paolo et Jacobello delle Masegne y ont exécuté divers tombeaux de légistes, ainsi que le grand retable de San Francesco. Il convient de reconnaître que, dans cette première période, les sculpteurs vénitiens produisirent des œuvres singulièrement énergiques de forme et de sentiment ; mais ces qualités, au lieu de se développer à Venise comme elles le promettaient, passèrent, avec Jacopo della Quercia et Donatello, à l'art toscan.



FIG. 50. — VENISE. — ÉGLISE SAN GIORGIO DEI GRECI.
(Cliché Alinari.)

BIBLIOGRAPHIE. — Giorgio Vasari, *Le Vite dei più eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori*, Florence, 1878-1885. — Francesco Milizia, *Memorie degli Architetti antichi e moderni*, Bassano, 1785. — Leopoldo Cicognara, *Storia della Scoltura*, Prato, 1823-1824. — Amico Ricci, *Storia dell' Architettura in Italia*, Modène, 1857-1859. — J. Burckhardt, *Le Cicerone*, Paris, 1904. — Adolfo Venturi, *Storia dell' Arte italiana*, Milan, 1901-1908. — Charles Perkins, *Les Sculpteurs italiens*, Paris, 1869. — Raffaele Cattaneo, *L'Architettura in Italia dal sec. V al Mille*, Venise, 1889. — Général de Beylié, *L'Habitation byzantine*, Grenoble, 1902. — Tommaso Temanza, *Vite dei più celebri Architetti e Scultori veneziani del secolo XVI*, Venise, 1778. — Pietro d'Osvaldo Paoletti, *L'Architettura e la Scoltura del Rinascimento in Venezia*, Venise, 1893. — Em.-Ant. Cicogna, *Delle Iscrizioni Veneziane*, Venise, 1824-1853. — Tommaso Temanza, *Antica pianta dell' inclita città di Venezia*, Polèse, 1781. — *Elenco degli edifici monumentali e frammenti storici e artistici della città di Venezia*, Venise, 1905. — L. Cicognara, A. Diedo et G.-A. Selva, *Le Fabbriche e i monumenti più cospicui di Venezia illustrati*, Venise, 1856. — G. Fontana, *Cento Palazzi fra i più celebri di Venezia*, Venise, 1856. — Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare*, Venise, 1581. — Mothes, *Geschichte der Baukunst und Bildhauerei Venedigs*, Leipzig, 1859. — Pietro Selvatico, *Sull' Architettura e sulla Scoltura di Venezia*, Venise, 1847. — Pietro Selvatico et V. Lazari, *Guida artistica di Venezia*, Venise, 1852. — Vittorio Alinari, *Églises et "Scuole" de Venise*, Florence, 1906. — Pompeo Molmenti, *La Storia di Venezia nella Vita privata*, Bergame, 1905-1908. — Pompeo Molmenti, *Venezia*, Bergame, 1907. — Pompeo Molmenti et Dino Mantovani, *Le isole della Laguna Veneta*, Bergame, 1904. — Em. Molinier, *Venise, ses Arts décoratifs*, Paris, 1889. — Hans Van der Gabelentz, *Mittelalterliche Plastik in Venedig*, Leipzig, 1903. — A.-G. Meyer, *Das venezianische Grabdenkmal der Frührenaissance*, Berlin, 1889. — G. Saccardo, *I Campanili di Venezia*, Venise, 1891. — Camillo Boito, *La Basilica d'Oro*, dans les *Questioni pratiche di Belle Arti*, Milan, 1893. — *La Basilica di San Marco in Venezia, illustrata nel riguardo dell' Arte e della storia da scrittori veneziani sotto la direzione di Camillo Boito*, Venise, 1881-1886. — Pietro d'O. Paoletti, *Nuovi ritocchi alla Storia della Chiesa di San Marco*, Venise, 1905. — I.-I. Tikkanen, *Le*

Rapprezentazioni della Genesi in San Marco a Venezia, dans l'*Archivio Storico dell' Arte*, t. I Rome, 1888. — Antonio Pasini, *Il Tesoro di San Marco*, Venise, 1887. — Erich Franck, *Bilder zur Geschichte der christlichen Malerei*, Fribourg, 1888-1892. — G.-B. Lorenzi, *Monumenti per servire alla Storia del Palazzo Ducale*, Venise, 1868. — Camillo Boito, *Il Palazzo Ducale di Venezia*, Rome, 1899 ; *Le Trifore del Palazzo Ducale di Venezia*, Rome, 1899. — Vincenzo Zenier, *Guida per la Chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari*, Venise, 1825. — V.-B. Cecchetti, *La Facciata della Ca' d'Oro*, dans *Archivio veneto*, t. XXXI. — Giacomo Boni, *La Ca' d'Oro e le sue decorazioni policrome*, dans l'*Archivio veneto*, t. XXXII. — Michele Caffi, *I. Solari Artisti lombardi nella Venezia*, Milan, 1885. — Gerolamo Biscaro, *Pietro Lombardo e la Cattedrale di Treviso*, dans l'*Arch. Stor. dell' Arte*, t. VIII, Rome, 1895. — A. Luzio et R. Renier, *Di Pietro Lombardo architetto e scultore veneziano*, dans l'*Arch. Stor. dell' Arte*, t. I, Rome, 1888. — C.-V. Lützow, *Santa Maria dei Miracoli zu Venedig*, Vienne, 1871. — Natale Baldoria, *Statua di Severo da Ravenna*, dans l'*Arch. Stor. dell' Arte*, t. IV, Rome, 1891. — Natale Baldoria, *Il Briosco e il Leopardi architetti di S. Giustina*, dans l'*Arch. Stor. dell' Arte*, t. IV, 1893. — M. Guggenheim, *Due Capolavori d'Antonio Rizzo nel Palazzo Ducale di Venezia*, Venise, 1898. — Corrado Ricci, *Monumenti veneziani nella Piazza di Ravenna*, dans *Rivista d'Arte*, Florence, 1905, et *La Statua di Guidarello Guidarelli*, dans l'*Emporium*, t. XIII, Bergame, 1901. — Vincenzo Zanetti, *La Basilica dei SS. Maria e Donato di Murano*, Venise, 1873. — Hugh-A. Douglas, *Venice on foot*, Londres, 1907. — Carlo Yriarte, *Venise*, Paris, 1878. — P. Molmenti, *Cà d'Oro o Cà Doro*, dans l'*Arte e Storia*, t. XXVIII, Florence, 1909.





FIG. 51. — VENISE. — PONT DU RIALTO.

CHAPITRE III

VENISE. — L'ARCHITECTURE ET LA SCULPTURE DU XVIe SIÈCLE A LA FIN DU XVIIIe

MICHELE SAMMICHELI. — JACOPO SANSOVINO ET SES TRAVAUX A VENISE : LA « ZECCA », LA « LIBRERIA ». — PALLADIO. — LE STYLE BAROQUE : B. LONGHENA ET L'ÉGLISE DE « LA SALUTE ». — ALESSANDRO VITTORIA.

APRÈS Coducci, Rizzo, les Lombardi et quelques autres, l'architecture gagna en richesse et en solidité avec le Véronais Michel Sammicheli ; on lui doit les nobles palais Grimani à San Luca (fig. 61), Corner à San Polo, et le château de Sant' Andrea au Lido. Il vint à Venise déjà célèbre comme architecte militaire ; à élever des fortifications, son style avait acquis de la force, et l'étude de l'antiquité l'avait amené à parer la rudesse des architectures guerrières. Mais le véritable héros de cette période fut Jacopo Tatti, dit Sansovino, sculpteur et architecte toscan ; il s'établit à Venise après le fameux sac de Rome, en 1527, et y travailla près d'un demi-siècle, jusqu'à sa mort. L'empreinte de son talent se retrouve, en maintes parties de la ville, comme à Rome celle de Michel-Ange et, plus tard, celle du Bernin. Ni les instances des papes, ni celles du duc de Toscane, du duc de Ferrare et d'autres princes ne purent arracher Sansovino à Venise.

Avant de s'y fixer, il avait travaillé avec les maîtres les plus fameux de Florence et de Rome, mais il ne dédaigna pas de puiser de nouvelles inspirations dans sa patrie d'adoption. L'achèvement de la "Scuola della Misericordia", commencée d'après les dessins de Leopardi et continuée par Pietro Lombardi, fut une de ses



FIG. 52. — PALAIS CORNER, A SAN MAURIZIO.
(Cliché Alinari.)

premières entreprises ; il construisait en même temps le superbe palais Corner, à San Maurizio, et la nef de San Francesco. Puis ce fut la Monnaie, la Bibliothèque, puis le palais Manin, la *Loggetta* du Campanile, délicieux ensemble de lignes architectoniques et de sculptures (fig. 57) ; le monument de l'évêque Livio Podacotaro (mort en 1555) à Saint-Sébastien, celui de Francesco Venier (mort en 1556) à San Salvatore (fig. 60), les géants de l'escalier du Palais des Doges, et d'autres travaux moins importants, mais d'une égale beauté. Tant d'œuvres si nobles éveillent un sentiment d'admiration, et presque de stupeur que ne saurait affaiblir le bâtiment froid et mal venu des " Fabbriche nuove ", au Rialto.



FIG. 53. — VENISE. — LA MONNAIE.
(Aujourd'hui Bibliothèque.) *(Cliché Alinari.)*

On a pu dire de la " Zecca " (Monnaie), récemment convertie en Bibliothèque (fig. 53), qu'elle répondait à la magnificence de celui qui l'a construite en unissant la beauté et la solidité à toutes les qualités d'usage pratique qu'on en attendait. Sa force imposante apparaît dans la simplicité de son style, sans



FIG. 54. — VENISE. — PALAIS REZZONICO.
(Cliché Alinari.)

arcades ni balustrades aux deux étages supérieurs, et que couronne une corniche au profil hardi. Le palais Corner, au contraire (fig. 52), exprime le luxe et la grâce légère, avec ses fenêtres cintrées, ses colonnes géminées si sveltes, et ses élégants petits balcons en saillie sur les corniches.



FIG. 55. — VENISE. — PALAIS PESARO.
(Cliché Alinari.)

Sans nous étendre sur les autres travaux de Sansovino, disons qu'avec la " Libreria " (Bibliothèque ancienne, fig. 58) il a réalisé sans doute le plus magnifique monument civil de l'Italie : Venise eut, grâce à lui, une architecture comparable à celle que d'autres villes devaient aux formules classiques. Les heureuses licences qu'il se permit donnèrent à ses œuvres une originalité séduisante, un caractère personnel, en dépit des critiques de Palladio. Celui-ci, créateur de tant de merveilles à Vicence, ne sut pas, dans la cité anadyomène, répondre aux goûts et aux besoins du temps et du lieu. Il y exécuta des travaux corrects, mais froids, à la façade de San Francesco della Vigna, dans



FIG. 56. — VENISE. — LES PRISONS.



FIG. 57. — LOGGETTA A LA BASE DU CAMPANILE DE SAINT-MARC.
(Cliché Alinari.)



Fig. 58. — Venise. — Libreria vecchia.
(Ancienne Bibliothèque.) *(Cliché Alinari.)*

les églises de San Giorgio Maggiore et du Rédempteur, et au couvent de la Charité. A voir la rigidité de leur aspect, on comprend qu'il ait accusé le " Palais des Doges " d'être difforme.

Les artistes de la période suivante dédaignèrent d'ailleurs Palladio et se réclamèrent de Sansovino, dont l'influence à Venise fut aussi durable que celle de Michel-Ange à Rome et à Florence. Vincenzo Scamozzi (de Vicence) copia simplement les lignes de la Libreria lorsqu'il édifia les grandioses Procuraties nouvelles (fig. 59) ; il fut moins bien inspiré en y ajoutant un troisième étage. Il faut ranger encore, parmi les disciples de Sansovino, Alessandro Vittoria, — auquel on doit le Palais Balbi (aujourd'hui Guggenheim) (fig. 62), — et Antonio da Ponte, architecte des Prisons (fig. 56) et du pont du Rialto (fig. 51), bien que ces deux artistes aient accueilli les premières exagérations du style baroque.

Ce style nouveau s'imposait dans toute l'Italie, avec ses indiscutables effets de grandeur. Il est aujourd'hui superflu de s'appesantir sur la critique d'un art, admirable à bien des égards, où éclatent le talent et la fantaisie, appuyés sur une technique très sûre. L'art du Moyen Age a pu être comparé à l'Hiver et la Renaissance au Printemps ; le style baroque, lui, fut vraiment l'Été ; il en eut toute la chaleur et la luxuriante végétation ; il en



Fig. 59. — Venise.
Nouvelles Procuraties.
(Cliché Alinari.)

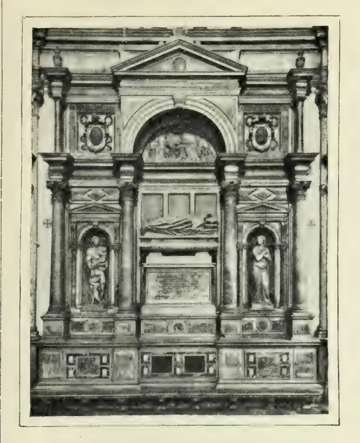


FIG. 60. — VENISE. — TOMBEAU DU DOGE FRANCESCO VERNIER.
(Église San Salvatore.) *(Cliché Alinari.)*



FIG. 61. — VENISE. — PALAIS GRIMANI.
(Cliché Alinari

eut aussi les orages violents et, si l'on veut, les mollesses. Tout ce qui avait été sobre au XVe siècle devint outré au XVIe ; les qualités acquises au cours des âges s'épanouirent avec une admirable aisance, comme si le soleil de l'été les eût fécondées. Le crayon et le pinceau, souples et faciles, traduisirent toutes les fantaisies de la pensée, et le marbre, strié, grenu ou poli, prit toutes les splendeurs moelleuses des peintures.

Le plus grand architecte de cette époque fut Balthazar Longhena. Il suffirait à sa gloire d'avoir construit l'église de la " Salute " (fig. 65), où tout concourt à nous émerveiller : les grands contreforts à spirale de la coupole principale, la coupole plus petite placée derrière la première, et enfin les deux campaniles élevés en



FIG. 62. — VENISE. — PALAIS BALBI.
(Cliché Alinari.)



Fig. 63. — Vittoria.
Saint Gérôme.
(Venise, Église Santa Maria dei Frari.) (Cliché Alinari.)

arrière de la petite coupole. Quand on vient de l'Académie, à mesure que la gondole s'approche, la Salute apparaît dans un jeu d'ombres et de lumières ; le frémissement perpétuel de l'eau qui miroite à sa base anime d'une vie merveilleuse cet adorable monument : le palais Genovese se dresse auprès d'elle comme un outrage. Longhena est encore l'auteur des prodigieux palais Pesaro (aujourd'hui la Mairie) (fig. 55) et Rezzonico (actuellement Minerbi) (fig. 54). On attribue à Antonio Contino le Pont des Soupirs (fig. 67), si célèbre dans la légende. Au point de vue artistique, sans être parfait, il ne mérite cependant pas le dédain. Rappelons aussi Giuseppe Sardi, à qui l'on doit la façade de l'église des Scalzi et celle de Santa Maria del Giglio, dont les formes tumultueuses rappellent celle de San Moisè, due à Alexandre Tremignon ; Domenico Rossi, qui dessina l'intérieur de l'église des Jésuites, et l'extérieur de Saint-Eustache ; Andrea Comminelli, auteur du palais Labia à San Geremia ; Giorgio Massodi, Andrea Tirali, Matteo Carnero, Giuseppe Pozzi, etc. Alessandro Vittoria, architecte, fut très apprécié, et encore plus distingué comme sculpteur. Qu'il suffise de citer sa tombe à San Zaccaria, ornée de statues allégoriques ; le Saint Sébastien de San Salvatore, le Saint Jérôme des Frari (fig. 63),



Fig. 64. — Tiziano Aspetti.
Saint Martin.
Venise, Musée Archéologique., (Cliché Anderson.)



FIG. 65. — VENISE. — ÉGLISE DE LA SALUTE.
(Cliché Alinari.)



FIG. 66. — VENISE. — ÉGLISE DE SAN MOISÈ.
(Cliché Alinari.)

et ses admirables bustes, si vivants, qui rivalisent avec Titien et le Tintoret. Parmi les disciples de Sansovino, on remarque encore Guglielmo Bergamasco, Girolamo et Tomaso Lombardi, Danese Cattaneo, Giulio del Moro, Tiziano Minio et Tiziano Aspetti

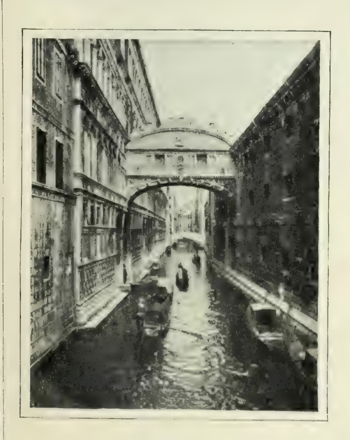


FIG. 67. — VENISE. — PONT DES SOUPIRS.
(Cliché Alinari.)



FIG. 68. — VENISE. — ÉGLISE SAN GIULIANO. — GIROLAMO CAMPAGNA : LA PIETA. *(Fragment.)*

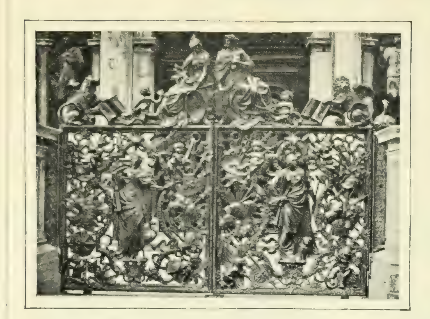


Fig. 69. — Venise. — Loggetta du Campanile.
Grille en bronze d'Antonio Gai.)
(Cliché Alinari.)

(fig. 64), et surtout Girolamo Campagna, auteur de la Pietà de San Guliano (fig. 68), des Évangelistes, de San Giorgio Maggiore, de Saint-Marc et de Saint-François, sur le maître autel de l'église du Rédempteur, qui les domine tous.

Plus tard, la sculpture vénitienne suivit docilement les principes du Bernin. Au nombre des artistes alors en vogue sur la lagune, nous citerons seulement Antonio Gai, auteur de la belle grille de bronze de la Loggetta de Sansovino (fig. 69), et le sculpteur sur bois Andrea Brustolon (fig. 70), qui, par sa fantaisie, son ardeur et sa maîtrise, s'élève au-dessus de presque tous ses contemporains. En somme, lorsque ces artistes, au lieu de sculpter des statues isolées et prétentieuses, consentirent à ne décorer que des églises et des palais, et à les orner de meubles gracieusement fouillés et de stucs dorés, ils produisirent des œuvres dont la magnifi-ence sera difficilement surpassée.

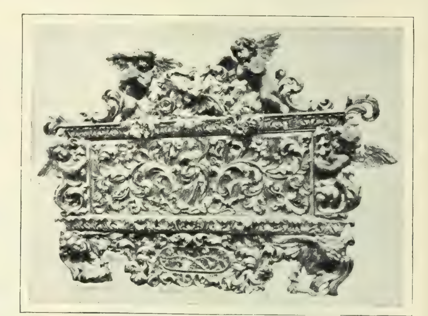


Fig. 70. — Brustolon. — Reliquaire.
(Feltre, Église San Giacomo.)

BIBLIOGRAPHIE. — G. Ebe, *Spätrenaissance*, Berlin, 1886. — C. Gurlitt, *Geschichte des Barockstils, des Rococo und des Klassicismus*, t. I; *Geschichte des Barockstils in Italien*, Stuttgart, 1887. — O. Raschdorff, *Palast-Architektur von Oberitalien und Toscana vom XIII. bis XVII. Jahrhundert*, 3 vol., Venise, Berlin, 1895. — R. Dohme, *Norditalienische Centralbauten des XVII. und XVIII. Jahrhunderts*, dans le *Jahrb. der Königl. Preuss. Kunstsammlungen*, t. III, p. 119. — Renard, *Ueber Centralbauten des XVIII. Jahrhunderts*, dans *Sitzungsbericht der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft*, Berlin, 1897, t. IV. — R. Döhme, *Studien zur Architekturgeschichte des XVIII. Jahrhunderts*, dans la *Lützow's Zeitschrift für bildende Kunst*, 1878. — Francesco Milizia, *Memorie degli architetti antichi e moderni*, Bassano, 1785. — Amico Ricci, *Storia dell' Architettura in Italia*, Modène, 1857-1859. — Leopoldo Cicognara, *Storia della Scoltura*, Prato, 1823-1824. — Charles C. Perkins, *Les*

Sculpteurs italiens, Paris, 1869. — Tommaso Temanza, *Vite dei più celebri Architetti e Scultori veneziani del sec. XVI*, Venise, 1778. — Leixner, *Der Kirchenbau der Hoch- und Spätrenaissance in Venedig*, Berlin, 1900. — Mothes, *Geschichte der Baukunst und Bildhauerei Venedigs*, Leipzig, 1859. — Em. Ant. Cicogna, *Delle Inscrizioni Veneziane*, Venise, 1824-1853. — Tommaso Temanza, *Antica pianta dell' inclita città di Venezia*, Polèse, 1781 ; *Elenco degli edifici monumentali e frammenti storici e artistici della città di Venezia*, Venise, 1905. — L. Cicognara, A. Diedo et G.-A. Selva, *Le Fabbriche e i Monumenti più cospicui di Venezia illustrati*, Venise, 1856. — G. Fontana, *Cento Palazzi fra i più celebri di Venezia*, Venise, 1865. — Pietro Selvatico, *Sull' Architettura e sulla Scoltura in Venezia*, Venise, 1847. — Francesco Zanotto, *Venezia e le sue lagune*, Venise, 1847. — Charles Yriarte, *Venise*, Paris, 1878. — Leixner, *Michele Sammicheli Baumeister von Verona*, dans l'*Allgem. Bauzeitung*, 1904, n° 4. — Vasari, *Le Vite, Jacopo Sansovino*, t. VII, p. 465. — Laura Pittoni, *La Libreria di S. Marco*, Pistoia, 1903. — H. Brown, *The Campanile of S. Marco and the Loggetta of Sansovino*, dans *The Architectural Review*, 1902, 41 et 95. — Laura Pittoni, *Jacopo Sansovino scultore*, Venise, 1909. — F. Fletcher, *Andrea Palladio, his life and works*, Londres, 1902. — Giacomo Zanella, *Vita di Palladio*, Milan, 1880. — Camillo Boito, *Leonardo, Michelangelo e Palladio*, Milan, 1883. — Alfredo Melani, *Andrea Palladio*, dans l'*Art*, Paris, 1890. — G.-B. Cecchini, *Della Vita e delle Lodi di Ant. Da Ponte architetto veneziano*, Venise, 1761. — Luigi Serra, *Note su Alessandro Vittoria*, dans l'*Ausonia*, t. II, Rome, 1908. — Luigi Serra, dans la *Rassegna d'Arte*, 1908. — Riccardo Predelli, *Le Memorie e le Carte di Alessandro Vittoria*, dans l'*Arch. Trentino XXIII*, Trente, 1908. — Frimmel, *Die Terracottabüsten des Alessandro Vittoria im K. K. Œsterr. Museum für Kunst und Industrie*, dans *Mittheilungen des K. K. Œsterr. Museums*, N. F., t. XI, p. 177. — Michele Caffi, *Baldassarre Longhena*, dans l'*Arte e Storia*, t. VIII, Florence, 1889. — G.-A. Moschini, *La Chiesa e il Seminario di S. Maria della Salute*, Venise, 1842. — Ricciotti Bratti e Rodolfo Protti, *Andrea Brustolon*, dans l'*Emporium*, t. XXVIII, Bergame, 1908. — E. Caronti, *L'Abazia di Praglia*, dans la *Rivista storica Benedettina*, t. II, fasc. VII, Rome, 1907. — L.-C. Stivanello, *Onoranze ad Alessandro Vittoria*, dans l'*Ateneo Veneto*, année 1901, t. XXXI ; *Ricordo di Alessandro Vittoria*, Modène, 1909.





Fig. 71. — École de Saint-Georges des Esclavons. — Vittore Carpaccio : Saint Georges tue le Dragon.
(Cliché Alinari.)

CHAPITRE IV

VENISE. — LA PEINTURE. — LES PRIMITIFS
LE GROUPE DE MURANO
JACOPO BELLINI, ALVISE VIVARINI ET VITTORE CARPACCIO

LES PEINTRES VÉNITIENS AU XIVe SIÈCLE. — GUARIENTO DE PADOUE ; ALTICHIERO ; JACOPO AVANZO. — GENTILE DA FABRIANO A VENISE ; PISANELLO, ANTONIO VIVARINI. — L'ÉCOLE DE MURANO : JEAN D'ALLEMAGNE ET LES VIVARINI. — JACOPO BELLINI ; ANTONELLO DE MESSINE ; ALVISE VIVARINI. — VITTORE CARPACCIO : LA LÉGENDE DE SAINTE URSULE ; SAINT GEORGES TUANT LE DRAGON.

De Jacopo Bellini à Tiepolo, la peinture vénitienne offre un ensemble merveilleux, jailli du cœur même de Venise, tandis que l'architecture et la sculpture étaient mêlées d'éléments étrangers.

La peinture vénitienne est née plus tard que la peinture toscane. Pendant tout le XIVe siècle, Venise ne subit guère d'influence artistique ; l'art byzantin lui-même n'y laissa pas d'empreinte durable. Ses peintres étaient tous des artistes de second ou de troisième ordre.

Un intérêt particulier s'attache à l'œuvre délicate de Paolo, dont on trouve des traces de 1332 à 1358, et surtout à celle de Lorenzo Veneziano (fig. 73), qui le suivit ; dans les peintures de ce dernier, qu'on peut dater de 1357 à 1379, s'affirme déjà une technique nouvelle, sans qu'il eût pourtant renoncé à toutes les formules byzantines. Stefano vécut à la même époque (vers 1380) et s'inspira des mêmes principes ; on lui a jadis attribué divers tableaux médiocres dus aux élèves de Paolo et de Lorenzo.

Il faut signaler encore Donato (1344-1382) ; son collaborateur occasionnel Caterino, dont les œuvres se placent entre 1362 et 1382, et Giovanni de Bologne (1377-1389), élève de Lorenzo, qui apporta le premier dans la peinture vénitienne un élément bolonais (fig. 77).



Fig. 72. — Alvise Vivarini. Vierge avec l'Enfant Jésus. *(Venise, Église des Rédempteurs.)* *(Cliché Alinari.)*

Le style nouveau, cependant, faisait des progrès considérables. Les formes byzantines, avec leur froideur compassée, mal dissimulée sous la richesse des ornements, furent remplacées, à Venise comme ailleurs, par des conceptions plus simples et plus naturelles. Guariento (de Padoue) fut un des premiers à renoncer au byzantinisme pour se plier au goût du XIVe siècle : les Vénitiens l'invitèrent à orner la salle du grand conseil, récemment construite, de grandes fresques où apparaissent déjà les sujets profanes (1365-1369). Son œuvre a presque entièrement disparu ; ce qu'il en subsiste, le *Paradis*, bien que fort endommagé, nous montre que le peintre reconnaissait l'impossibilité de plier le goût vénitien, épris de magnificence, à la pure



Fig. 73. — Lorenzo Veneziano. — Annonciation. *(Venise, Académie.)*



Fig. 74. — Murano. Saint Donato. *(Retable.)*



Fig. 75. — Nicolò di Pietro. Vierge sur un trône, entourée d'anges.
(Venise, Académie.) (Cliché Filippi.)

simplicité giottesque ; celle-ci, du reste, ne fut jamais comprise dans la ville des lagunes, et ni Nicoletto Semitecolo (1353-1370), ni Jacobello di Bonomo (qui vivait en 1382 ; fig. 78), ni Jacobello Alberegno, déjà mort en 1397, ni Nicolò di Pietro (1394-1409 ; fig. 75), ne réussirent à l'imposer.

Antonio, Vénitien de naissance, mais Florentin d'inspiration, artiste supérieur, dont la biographie appartient à l'histoire de l'art toscan, vivait à cette époque ; il ne fut ni compris ni apprécié à Venise. L'opinion resta aussi indifférente aux œuvres réformatrices du Modénais Tommaso Barisini (1325-1376), qui peignit à Trévise, qu'à celles d'Altichiero et de Jacopo Avanzo, exécutées à Vérone et à Padoue. Ces peintres ne se contentaient plus des formes du XIVe siècle : ils cherchaient dans l'étude de la nature de nouveaux éléments de vérité et d'inspiration, et, grâce à eux, l'art vénitien fit des progrès sensibles.

Mais il appartenait à Gentile da Fabriano et à Pisanello de donner l'impulsion décisive. Gentile, arrivé à Venise en 1408, travailla au Palais des Doges jusque vers 1414 ; Pisanello lui succéda quelque temps après, peut-être vers 1430. L'influence de Gentile ne se borna pas au grand Pisanello. Tout un groupe de peintres continua sa manière ; les principaux sont Michele Giambono (1400-1462 ?), Jacobello de Flor (1380 ?-1440 ; fig. 76), Antonio



Fig. 76. — Jacobello de Flor. Couronnement de la Vierge.
(Venise, Académie.)

Vivarini (fig. 79) et Jacopo Bellini. Ces deux derniers, s'affranchissant de tout esclavage, marchent résolument dans des directions différentes : l'un va renforcer le groupe de Murano, préoccupé avant tout de richesse décorative ; l'autre s'inscrit à l'école vraiment vénitienne, au sentiment profond et aux tendances narratives.



Fig. 77. — Giovanni de Bologne. Vierge et Saints. *(Venise, Académie.)* *(Cliché Naya.)*

Le groupe de Murano, depuis quelque temps, s'était séparé de l'école de Venise et montrait des préférences qui ne se développèrent que plus tard. Mais, en 1310 déjà, l'église de San Donato à Murano possédait un retable de forme ogivale, au centre duquel on voit une figure sculptée polychrome, et, de chaque côté, des figures peintes (fig. 74). Ce mélange de sculpture et de peinture persiste assez longtemps ; on le retrouve chez Antonio et Bartolomeo Vivarini. S'il est impossible de nier toute influence étrangère dans l'art véronais et vénitien, on en trouve une manifeste dans le groupe de Murano, due à Jean d'Allemagne. Ce peintre apporta aux œuvres exécutées en collaboration avec Antonio plus de relief et de richesse ornementale ; son style énergique exerça sur ces artistes une influence prédominante. A sa mort (1450), Antonio, dont la nature soumise ne s'accommodait pas de la liberté, sentit le besoin de s'associer à son frère Bartolomeo, qui joi-



Fig. 78. — Jacobello di Bonomo. Vierge et Saints. *(Sant' Arcangelo di Romagne.)* *(Cliché Giovanelli.)*

gnait aux éléments traditionnels ceux qu'il avait acquis à Padoue, à l'école de Francesco Squarcione ; ses œuvres accentuent alors le contraste entre le groupe de Murano et l'art de Jacopo Bellini.

Bartolomeo Vivarini, né vers 1425 et mort, peut-être, en 1499, était un peintre rude et vigoureux

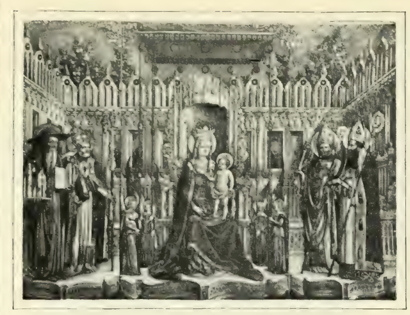


FIG. 79. — ANTONIO VIVARINI. VIERGE ET SAINTS. *(Venise, Académie.)*

(fig. 86), très différent de Carlo Crivelli, né à Venise, vers 1440, mort dans les Marches vers 1494, et qui se distingua par une élégance de grand seigneur, par l'amour du faste et de la vie joyeuse. Ce sont les représentants les plus illustres du groupe de Murano, qui, outre quelques bons artistes dont les noms sont restés inconnus, compte aussi Quirizio de Murano (seconde moitié du XV[e] siècle ; fig. 81)

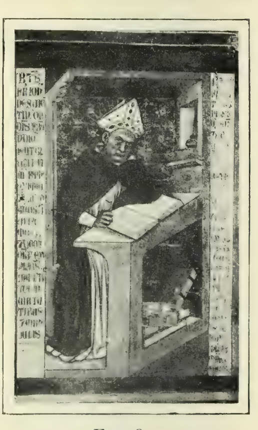


FIG. 80. TOMMASO DE MODÈNE. ALBERT LE GRAND. *(Trévise, Saint-Nicolas.)*

et Antonio da Negroponte (fig. 84).

La vie de Crivelli s'écoula presque tout entière loin de Venise, dans les Marches, et sa manière s'adoucit au contact de l'Ombrie ; il forma, dans ce pays, des disciples plus

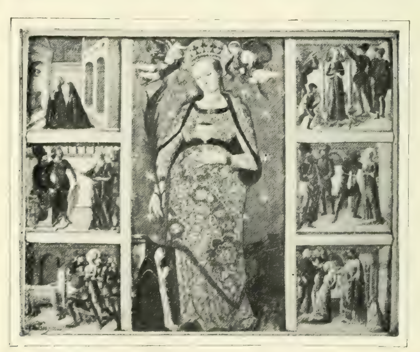


FIG. 81. — QUIRIZIO DA MURANO. SAINTE LUCIE. *(Rovigo, Pinacothèque.)*

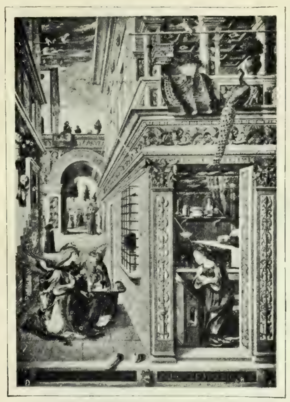


Fig. 82. — Carlo Crivelli. Annonciation et San Emidio. *(Londres, Galerie Nationale.)* *(Cliché Hanfstaengl.)*

nombreux que remarquables. Carlo Crivelli se laissa porter par le courant que suivit plus tard Lorenzo Lotto ; il orna d'œuvres délicieuses (fig. 82 et 83) le magnifique pays qui descend de l'Apennin à la mer, entre le Chienti et le Tronto.

Mais le premier grand maître de la peinture vraiment vénitienne est Jacopo Bellini, disciple de Gentile da Fabriano. Il mourut en 1470, et la date de sa naissance se place probablement à la fin du XIV[e] siècle ; en 1424, son père le désignait parmi ses exécuteurs testamentaires, et, en 1429, il était déjà uni à la femme dont il eut Gentile et cette Nicolosa qu'épousa en 1433 Andrea Mantegna, alors âgé de vingt-deux ans. Giovanni, le fils le plus célèbre de Jacopo, était un enfant naturel.



Fig. 83. Crivelli. Vierge sur un trône avec l'Enfant Jésus. *(Milan, Brera.)* *(Cliché Anderson.)*



Fig. 84. — Antonio de Negroponte. Vierge avec l'Enfant Jésus. *(Venise, Église de San Francisco della Vigna.)* *(Cliché Alinari.)*

Jacopo exécuta de nombreux travaux à Venise, à Padoue, à Vérone, à Ferrare ; presque tous ont disparu. Parmi ceux qui subsistent, les plus remarquables sont les Madones de Lovere et des Offices (fig. 93) ; mais elles ne suffisent pas à révéler toute la valeur du peintre. En revanche, on conserve au Louvre (fig. 94) et au British Museum



Fig. 85. — Antonio et Bartolomeo Vivarini. — La Vierge et l'Enfant et divers Saints.
(Bologne, Pinacothèque.) *(Cliché Alinari.)*

deux recueils de dessins qui témoignent hautement de son habileté, de sa science et de sa fantaisie ardente; peu d'œuvres de l'art italien offrent un champ d'études et de recherches aussi riche que ces dessins, si variés, si admirables au point de vue des formes et du sentiment. Né dans une ville miraculeusement sortie de l'onde et dont l'existence semblait tenir du rêve plus que de la réalité, Jacopo y avait grandi à une époque où les arts de tous les temps et de tous les genres concouraient à y réaliser des créations merveilleuses; l'ogive médiévale s'unissait à l'arc fleuri de la Renaissance, les motifs classiques à la richesse orientale. Il vécut en contact avec des artistes tels que Gentile da Fabriano, dont les figures, comme échappées du XIVe siècle, se parent d'une beauté et d'une richesse nouvelles; Andrea Squarcione, qui ramenait ses disciples à l'étude et à l'admiration des formes antiques, et Pisanello, que passionnaient surtout les merveilles de la nature, les animaux et les plantes. Jacopo Bellini ouvrit son âme à toutes les réalités comme à toutes les imaginations ; son œuvre est à la fois celle d'un savant, d'un artiste et d'un poète.



Fig. 86. — Bartolomeo Vivarini. Retable avec Saint Marc et d'autres Saints.
(Venise, Église dei Frari.)

Avec lui d'abord, et plus tard grâce à ses fils, l'art vénitien fixa

ses formules, prit conscience de lui-même et s'éleva à une incomparable splendeur. Un nouvel élément de force apparaît vers ce moment avec Antonello (de Messine), qui pénètre plus avant dans la recherche de la réalité ; sa technique doit sa solidité à un meilleur emploi de la couleur à l'huile. On vante les tableaux où il traite des sujets sacrés (fig. 88) ; mais sa supériorité éclate surtout dans ses portraits, remarquables par la beauté des tons et l'intensité de l'expression. Né à Messine vers 1430, il travailla probablement d'abord dans l'atelier de son père, qui était sculpteur, ou chez un peintre de sa ville natale. D'aucuns supposent qu'il alla étudier ensuite à Naples, où florissait une école d'imitation flamande. Vers 1456, des documents authentiques nous le montrent de retour dans sa patrie jusqu'à 1474.



Fig. 87. — Alvise Vivarini. — Vierge avec l'Enfant Jésus et divers Saints. *(Venise, Académie.)* *(Cliché Alinari.)*

C'est à ce moment qu'il se rendit à Venise, puis à Milan en 1476, d'où il revint mourir à Messine en 1479. L'influence flamande et catalane persiste assez longtemps dans la manière d'Antonello, mais sa personnalité s'affirme avec le *Condottiere* du Louvre (fig. 92) et avec la *Crucifixion* d'Anvers (1475). Il tira un profit considérable de son contact avec l'art et le milieu vénitiens ; et, réciproquement, son passage y laissa une empreinte salutaire, qui se manifesta chez les peintres de la génération suivante, principalement chez Alvise Vivarini (1447-1504).



Fig. 88. — Antonello de Messine. Saint Jérôme. *(Londres, Galerie Nationale.)*



FIG. 89. — VITTORE CARPACCIO. — FRAGMENT DU TABLEAU : L'AMBASSADEUR ANGLAIS CHEZ LE ROI MAURE.
(Venise, Galerie.)
(Cliché Alinari.)

L'admiration d'Alvise pour Antonello se révèle surtout dans les portraits, mais elle s'étendit à toute sa manière et, ses goûts personnels l'y poussant, contribua à entraîner Vivarini assez vite loin de la manière paternelle et de celle des autres peintres de Murano ; plus tard aussi, loin de celle des Bellini, les grands dominateurs de l'époque. C'est vers 1480 que le talent d'Alvise devient vraiment indépendant. Il peint des polyptiques à compartiments et renonce aux figures isolées sur fond d'or, pour les réunir en une scène unique, harmonieusement groupée dans le cadre d'une architecture grandiose.



FIG. 90. — LAZZARO BASTIANI.
VIERGE ET SAINTS.
(Murano, Église de Santa Maria et Donato.)
(Cliché Alinari.)

Alvise sut joindre le complet développement des formes aux qualités de composition et d'ordonnance (fig. 72). Il contribua ainsi au triomphe absolu de la peinture vénitienne, réalisé plus tard par Palma Vecchio, Giorgione et Titien. *Le Christ ressuscité* de l'église de San Giovanni in Bragora, à Venise, en

FIG. 91. — VITTORE CARPACCIO.
SAINT ÉTIENNE ET LES DOCTEURS DE LA LOI.
(Milan, Brera.) *(Cliché Alinari.)*

est un autre témoignage ; malgré des faiblesses d'ensemble, cette œuvre marque un grand pas en avant, par le mouvement général, l'attitude et l'expression des soldats surpris dans leur sommeil.



Fig. 92. — Antonello de Messine. Portrait d'un Condottiere. *(Paris, Louvre.)*

On peut aujourd'hui établir avec certitude que Vittore Carpaccio fut l'élève de Lazzaro Bastiani (fig. 90) ; mais on ne sait toujours pas qui fut le maître de ce dernier. Peut-être ne demeura-t-il longtemps dans aucun atelier et recueillit-il les éléments de son art en s'inspirant de l'œuvre du Squarcione et de celle de Jacopo Bellini, alors beaucoup plus considérable que ce qui en subsiste aujourd'hui. Lazzaro Bastiani naquit sans doute vers 1425 et mourut vers 1512. Il vécut donc assez pour assister aux trois périodes de la peinture vénitienne, dont les représentants principaux furent Jacopo Bellini, Giovanni Bellini et Titien. Il suivait des règles de composition moins fantaisistes que Jacopo, et, tout en les transmettant à ses élèves, il ne dédaignait pas leurs conseils, surtout lorsqu'ils venaient d'un Vittore Carpaccio, aimable et



Fig. 93. — Jacopo Bellini. Vierge et l'Enfant. *(Florence, Offices.)* *(Cliché Alinari.)*



Fig. 94. — Jacopo Bellini. Saint Georges. Dessin. *(Paris, Louvre.)* *(Cliché Giraudon.)*



FIG. 95. — ANTONELLO DE MESSINE.
PORTRAIT D'UN POÈTE.
(Milan, Musée Civique.)
(Cliché Alinari.)

prodigue metteur en scène de la vie, du milieu et de l'atmosphère de Venise (fig. 89 et 91), qui trouvait dans les tableaux religieux des prétextes à peindre la campagne, les ponts, les palais, les chambres de repos, les salles de travail ou de réception, les costumes de tous les citoyens, depuis le marinier jusqu'à l'homme d'armes, depuis l'homme du peuple jusqu'à la noble dame somptueusement parée.

Il semble aujourd'hui prouvé que Vittore Carpaccio naquit à Venise et non à Capodistria, peu après 1450, et qu'il mourut vers 1525. Il n'est question de lui et de ses œuvres qu'assez tard. On trouve son nom, pour la première fois, en 1472 ; ce fut dans les dix dernières années du siècle qu'il exécuta les célèbres peintures à la détrempe pour la salle de la Scuola de Sant' Orsola, où il retrace toute l'histoire de cette sainte. Ses tableaux à Saint-Georges des Esclavons (fig. 71) sont également remarquables ; on admire surtout son *Saint Georges tuant le Dragon.* L'ensemble rappelle, par diverses particularités, les dessins de Jacopo Bellini sur le même sujet (fig. 94).

BIBLIOGRAPHIE. — Giorgio Vasari, *Le Vite dei più eccelenti Pittori, Scultori e Architettori,* Florence, 1878-1885. — Marcantonio Michiel, *Notizia d'opere di disegno,* publié par Jacopo Morelli, 2e édition par Gustavo Frizzoni, Bologne, 1884. — Filippo Baldinucci, *Notizie di Professori del disegno, con varie dissertazioni, note ed aggiunte di Giuseppe Piacenza,* Turin, 1768-1814. — Luigi Lanzi, *Storia pittorica dell' Italia,* Milan, 1825. — Giovanni Rosini, *Storia della Pittura italiana,* Pise, 1841. — A. Crowe et G.-B. Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy,* Londres, 1871. — Adolfo Venturi, *Storia dell' Arte italiana,* Milan, 1901-1908. — Julius Meyer, *Allgemeines Künstler-Lexicon,* t. III, Leipzig, 1885. — U. Thieme et F. Becker, *Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler,* t. I et III, Leipzig, 1907-1908. — J. Burckhardt, *Le Cicerone.* Paris, 1904. — Giovanni Morelli (Lermolieff), *Le Opere dei Maestri Italiani nelle Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino,* Bologne, 1886. — Giovanni Morelli, *Della Pittura italiana,* Milan, 1897. — Bernard Berenson, *North Italian Painters of the Renaissance,* Londres, 1907. — Eugène Müntz, *L'Art de la Renaissance,* Paris, 1896. — Karl Woermann, *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker,* Leipzig, 1905. — Springer-Ricci, *Manuale di Storia dell' Arte,* f. III, Bergame, 1909. — Gustavo Frizzoni, *Le Gallerie dell' Academia Carrara a Bergamo,* Bergame, 1907. — Corrado Ricci, *La Pinacoteca di Brera,* Bergame, 1907. — Fr. Malaguzzi, *Catalogo della R. Pinacoteca di Brera,* Bergame, 1908. — Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare,* Venise, 1581. — Marco Boschini, *Le ricche Miniere della Pittura veneziana,* Venise, 1674. — Francesco Zanotto, *Pinacoteca dell' Academia Veneta delle Belle Arti,* Venise, 1834 ; *Venezia e le sue lagune,* Venise, 1847. — C. Ridolfi, *Le Meraviglie dell' Arte ovvero le Vite degli illustri Pittori veneti e del suo stato,* Padoue, 1835. — Pietro Selvatico et V. Lazari, *Guida artistica di Venezia,* Venise, 1852. — Bernard

Berenson, *The Venetian Painters of the Renaissance*, Londres, 1898. — Bernard Berenson, *Venetian Painting, chiefly before Titian*, dans *The Study and Criticism of italian Art*, Londres, 1901. — Pompeo Molmenti, *La Pittura veneziana*, Florence, 1903 ; *I primi Pittori veneziani*, dans *Rassegna d'Arte*, t. III, Milan, 1903 ; *La Storia di Venezia nella Vita Privata*, Bergame, 1905-1908 ; *Venezia*, Bergame, 1907. — G. Ludwig, *Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei*, dans le *Jahrbuch der königlichen preussischen Kunstsammlungen*, Berlin, 1905. — Lionello Venturi, *Pittura veneziana*, Venise, 1907. — Laudedeo Testi, *Storia della Pittura veneziana*, Bergame, 1909. — E. Zimmermann, *Die Landschaft in der venezianischen Malerei*, Leipzig, 1893. — Emil Schaeffer, *Die Frau in der venezianischen Malerei*, Munich, 1889. — Gustav Ludwig, *Venezianischer Hausrat zur Zeit der Renaissance*, Berlin, 1906. — Michele Caffi, *I Pittori veneziani nel Milletrecento*, dans l'*Archivio veneto*, t. XXXV, Venise, 1888. — Michele Caffi, *Pittori in Venezia nel secolo XIV*, Venise, 1888. — Giuseppe Gigli, *Per un Quadro di Paolo da Venezia*, dans la *Rassegna d'Arte*, t. VIII, Milan, 1908. — Andrea Moschetti, *Giovanni da Bologna*, dans la *Rassegna d'Arte*, t. III, Milan, 1903 ; *Il paradiso del Guariento nel Palazzo Ducale di Venezia*, dans l'*Arte*, t. VII, Rome, 1904. — Giuseppe Castaldi, *Due Dipinti del comune di Santarcangelo* (*Jacobello di Bonomo*), Santarcangelo, 1896. — Pietro d'O. Paoletti, *Un' Ancona di Jacobello Bonomo*, dans la *Rassegna d'Arte*, t. III, Milan, 1903. — Julius von Schlosser, *Tommaso da Modena un die ältere Malerei in Treviso*, Vienne, 1898. — G. Bertoni et E.-P. Vicini, *Notizie zu Tommaso da Modena*, dans l'*Arte*, t. VI, Rome, 1903, et Modène, 1903. — Giorgio Vasari, *Le Vite*, publiées par Ad. Venturi, t. I, contenant les vies de *Gentile da Fabriano* et de *Pisanello*, Florence, 1896. — Arduino Colasanti, *Gentile da Fabriano*, Bergame, 1909. — Michele Caffi, *Giacomello del Fiore*, dans l'*Archivio Storico Italiano*, Florence, 1880. — Giorgio Sinigaglia, *De' Vivarini*, Bergame, 1905. — Ignazio Rizzi Neumann, *Elogio Accademico dei Vivarini*, dans les *Atti della R. Accademia di Belle Arti*, Venise, 1816. — Pietro d'O. Paoletti, *Quiricio da Murano*, dans la *Rassegna d'Arte*, t. I, Rome, 1901. — Michele Caffi, *Andrea da Murano*, dans l'*Archivio Veneto*, Venise, 1887. — G. Mac Neil Rushforth, *Crivelli*, Londres, 1900. — Amico Ricci, *Memorie Storiche delle Arti e degli artisti nella Marca d'Ancona*, Macerata, 1834. — Giulio Cantalamessa, *Artisti veneti nelle Marche*, dans la *Nuova Antologia*, Rome, 1892. — Corrado Ricci, *La pittura antica alla mostra di Macerata*, dans l'*Emporium*, Bergame, 1906. — Pompeo Molmenti, *I pittori Bellini*, dans le vol. *Studi e ricerche di Storia ed Arte*, Turin, 1892. — Pietro d'Osvaldo Paoletti, *Raccolta di documenti inediti per servire alla Storia della pittura veneziana*, t. I ; *I Bellini*, Padoue, 1894. — Giulio Cantalamessa, *L'Arte di Jacopo Bellini*, dans l'*Ateneo Veneto*, t. XIX, Veisne, 1896. — Corrado Ricci, *Jacopo Bellini e i suoi libri di disegni*, Florence, 1908. – Victor Goloubew, *Les Dessins de Jacopo Bellini*, Bruxelles, 1908. — Georg Gronau, *I Bellini*, Leipzig, 1909 ; *Die Quellen der Biographie des Antonello da Messina*, Berlin, 1897. — G. La Corte Caillier, *Antonello da Messina*, Messine, 1903, dans la *Gazzetta di Venezia* du 11 juillet 1904, et dans la *Gazzetta di Messina* de mars 1904. — Luca Beltrami, *Antonello da Messina chiamato alla corte di Galeazzo M. Visconti*, dans l'*Archivio Storico dell' Arte*, t. VII, Rome, 1894. — E. Stein, *Antonello da Messina*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1909. — Pietro Paoletti et Gust. Ludwig, *Neue Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei, Die Malerfamilie Bastiani*, dans le *Repertorium*, t. XXIII, Berlin, 1900. — Pietro Paoletti, *Die Gemälde und Mosaiken Lazzaro Bastianis und seiner Werkstatt*, dans le *Repertorium*, Berlin, 1900. P. G. Molmenti, *Il Carpaccio e il Tiepolo*, Turin, 1885. — Gust. Ludwig e Pompeo Molmenti, *Vittore Carpaccio*, Milan, 1906. — L. Gillet, *Carpaccio et le Paysage vénitien* dans la *Revue de l'Art* févr. 1910. — Laudedeo Testi, *Nuovi Studi sul Carpaccio*, dans l'*Archivio storico italiano* Florence, 1904. — Oswald Böhm, *L'Église de Saint-Georges des Esclavons*, Florence, 1904





FIG. 96. — GENTILE BELLINI. — PROCESSION SUR LA PLACE SAINT-MARC.
(Venise, Académie.) *(Cliché Alinari.)*

CHAPITRE V

VENISE. — GENTILE ET GIOVANNI BELLINI. — LEURS ÉCOLES

GENTILE BELLINI : SA *PROCESSION* ; SÉJOUR A CONSTANTINOPLE ; SA *PRÉDICATION* DE SAINT MARC. — GIOVANNI BELLINI, SES MAITRES ; LES SUJETS MYTHOLOGIQUES, LES MADONES. — LES ÉLÈVES D'ALVISE VIVARINI (BARTOLOMEO MONTAGNA ET CIMA DA CONEGLIANO) ET CEUX DE GIOVANNI BELLINI.

GENTILE Bellini fut, comme Carpaccio, un chroniqueur prestigieux de la vie vénitienne ; comme lui, il se distingue par la vérité de ses œuvres, la fidélité de ses portraits, son goût pour les décorations puisées dans le cadre même de Venise.

Rien de plus attachant que l'examen attentif de chaque personnage pris à part, dans ses vastes panneaux de la " Scuola Grande " de Saint-Jean l'Évangéliste : le vieillard fatigué, au pas incertain, y passe près d'un alerte jeune homme aux vêtements bien ajustés ; l'homme sceptique et distrait y coudoie le dévôt absorbé dans la prière ; le curieux, qui contemple d'un regard étonné les splendeurs de la procession, fait contraste avec les clercs et les chantres, que l'habitude des cérémonies sacrées a rendus indifférents.

Tous ces personnages évoluent dans de vastes espaces, entre des monuments grandioses, étudiés avec amour, sous une lumière calme et diffuse qui rend à merveille les distances. La *Procession*, exécutée en 1496, est le chef-d'œuvre qui réunit le mieux les qualités du maître (fig. 96). Un marchand de Brescia, Jacopo

de Salis, assistait à la procession sur la place Saint-Marc, lorsqu'il apprit que son fils venait de se blesser mortellement. Il s'agenouilla et supplia Saint Marc de sauver son enfant : tel est le sujet de cette page admirable.

Gentile, fils de Jacopo Bellini, naquit en 1429 ; il étudia la peinture sous la direction de son père et l'aida dans quelques-uns de ses travaux ; en 1469, il fut créé chevalier et comte palatin. Dix ans plus tard, la Seigneurie l'envoya à Constantinople, où le sultan Mahomet II avait demandé un bon portraitiste. Il y demeura un an, puis revint dans sa patrie, vivre d'une vie de labeur ; avant de mourir, il pria son frère Giovanni de terminer la *Prédication de Saint Marc*, qui est aujourd'hui à la Galerie Brera, à Milan (fig. 98).



FIG. 97. — MARCO BASAITI.
LES FILS DE ZÉBÉDÉE.
(Venise, Académie.)
(Cliché Alinari.)

Giovanni Bellini naquit peu après Gentile et fut aussi élève de son père ; il partagea ensuite l'atelier de son frère, puis, lorsque celui-ci partit pour Constantinople, il le remplaça dans les travaux du Palais des Doges. Aidé de nombreux élèves, il y consacra de longues années, sans pour cela renoncer à d'autres œuvres, qui l'occupèrent jusqu'à l'âge de quatre-vingt-cinq ans environ ; il mourut en novembre 1516.



FIG. 98. — GENTILE BELLINI.
DÉTAIL DE LA PRÉDICATION DE SAINT MARC.
(Milan, Musée de Brera.)

Tant pour la noblesse des formes que pour la profondeur du sentiment, il surpasse encore son père et son frère (fig. 99, 100, 101 et 110). Gentile donne plus de caractère à ses personnages, mais son art est rude ; Giovanni, au contraire, transfigure les gens du peuple et leur donne une noblesse que



Fig. 99. — Giovanni Bellini. Madone des Arbrisseaux. *(Venise, Académie.)*

toute une génération d'artistes ne pourra se lasser d'admirer et d'imiter.

Comme son père, il sort volontiers de la peinture sacrée pour chercher des satisfactions nouvelles dans les sujets mythologiques et allégoriques ; témoins les cinq incomparables petits tableaux, réunis à l'Académie de Venise, et l'allégorie dite des *Ames du Purgatoire*, inspirée par un poème français du XIVe siècle (Musée des Offices à Florence ; fig. 110).

Après avoir suivi l'enseignement paternel, Giovanni prit pour guide Andrea Mantegna et fit, avec lui, de grands progrès dans la science des formes et de la perspective ; plus tard, il ne dédaigna pas d'étudier à fond la technique d'Antonello (de Messine). Puis, se livrant à son inspiration, il exécuta des chefs-d'œuvre de grâce et de netteté, de beauté profonde, rehaussés par la chaleur d'un coloris qui prélude aux splendeurs de Giorgione et du Titien. Quoi de plus admirable que le triptyque des Frari ? C'est une de ces manifestations surhumaines du génie qui exaltent l'âme et bercent la pensée. La magnificence de la couleur, l'harmonie des décorations, surtout la figure idéale de la Vierge, suave et pensive, la beauté des enfants, le calme austère des saints, tout concourt à réaliser ce prodige (fig. 101).



Fig. 100. — Giovanni Bellini. — Pieta. *(Milan, Musée de Brera.)* *(Cliché Alinari.)*

Parmi les contemporains, les uns suivirent les traditions d'Alvise Vivarini et de Bastiani ; les autres, plus nombreux, s'inspirèrent de Giovanni Bellini.



LA VIERGE SUR LE TRONE
Par Giovanni Bellini. — *Venise. Église Santa Maria dei Frari.*

La supériorité des élèves d'Alvise Vivarini est évidente ; nommons Bartolomeo Montagna, Girolamo Maceto, Marco Basaiti, Jacopo da Valenza, Lorenzo Lotto, etc. ; d'autres, comme Gian Battista Cima da Conegliano. Giovanni Boncensiglio, dit " il Marescalco ", et Francesco Bonsigneri, ne furent qu'indirectement les disciples de Vivarini ; nous reparlerons d'eux quand il sera question des Véronais et des Vicentins.



FIG. 101. — GIOVANNI BELLINI.
MADONE ET SAINTS.
(Venise, Église dei Frari.) *(Cliché Alinari.)*

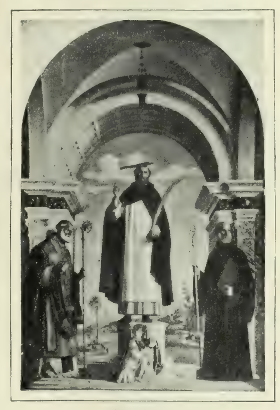


FIG. 102.
CIMA DA CONEGLIANO.
SAINT PIERRE ET AUTRES SAINTS.
(Milan, Musée de Brera.)
(Cliché Alinari.)

Le plus grand de ces artistes est Bartolomeo Montagna. Marco Basaiti (1460 ?-1525), d'origine dalmate ou albanaise, possède un talent limité bien qu'estimable, qui nous charme par la clarté du coloris et l'élégance des personnages ; son chef-d'œuvre, *les Fils de Zébédée* (fig. 97), se voit au



FIG. 103. — CIMA DA CONEGLIANO.
RAPHAËL ET LE FILS DE TOBIE
AVEC DEUX SAINTS.
(Venise, Académie.) *(Cliché Alinari.)*



Fig. 104. — Benedetto Diana.
Vierge avec l'Enfant Jésus et deux Saints.
(Venise, Académie.) *(Cliché Alinari.)*

Musée de Venise. La manière un peu froide de Girolamo Moceto, qui vécut de 1450 à 1520, présente des affinités avec celle de Basaiti ; il est très supérieur à Jacopo da Valenza, qui travailla surtout à Serravalle di Vittorio, et dont l'imagination indigente se bornait à répéter mécaniquement les mêmes formules.

Gian Battista Cima da Conegliano ne subit l'influence d'Alvise Vivarini qu'à travers l'œuvre de son maître, Bartolomeo Montagna. Né à Conegliano, en 1459, il y resta jusqu'à l'âge de trente ans environ, puis il se rendit à Vicence ; vers 1492, il s'établit à Venise et y travailla pendant plus de vingt ans. Sa patrie ne le revit qu'en 1516, et il y mourut l'année suivante. Comme tous ses contemporains, il joignit au respect de l'art d'Alvise et de Montagna une réelle admiration pour le génie de Giovanni Bellini. Mais, en même temps, il sut conserver une originalité très caractérisée. Ses personnages sont pleins de dignité, son coloris est clair et son exécution d'une finesse idéale (fig. 102 et 103), et pourtant chez lui les types, ceux de femmes en particulier, manquent souvent de beauté. Ce qu'on remarque le plus volontiers dans ses tableaux, ce sont les délicieux paysages et les motifs d'architecture ; il arrive à représenter jusqu'à la variété des marr bres, notamment dans la *Présentation de la Vierge au Temple* (Dresde), qui annonce déjà, dans l'en-



Fig. 105. — Marco Marziale.
Le Repas d'Emmaus.
(Venise, Académie.) *(Cliché Alinari.)*



FIG. 106. — PIER MARIA PENNACCHI. — ANGE. *(Venise, Académie.)*

semble comme dans les détails, l'œuvre plus célèbre du Titien. L'influence de Cima da Conegliano ne paraît n'avoir pas été étrangère aux débuts de Sebastiano del Piombo, qui ne tarda pas à subir à la fois le charme de Giorgione et l'inspiration puissante de Michel-Ange.

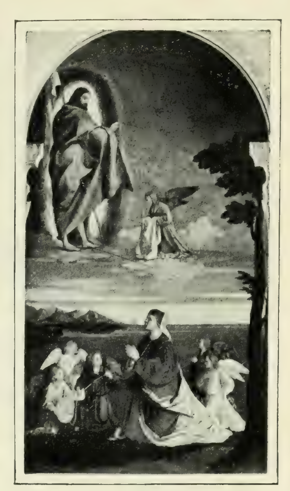


FIG. 107. — VINCENZO CATENA. SAINTE CHRISTINE. *(Venise, Église Santa Maria Mater Domini.) (Cliché Alinari.)*

Giovanni Mansueti (1470 ?-1530, Benedetto Rusconi ou Diana (fig. 104), qui vécut jusqu'en 1525, et dont les premiers travaux connus remontent à 1482, appartiennent, comme Carpaccio, à l'école de Bastiani. Diana travailla même avec Carpaccio et lui fut préféré dans un concours pour l'exécution d'une bannière.

Mais le maître, dont le prestige fascinateur surpassa peut-être tous les autres et s'étendit le plus loin, est Giovanni Bellini. Même des peintres formés dans d'autres écoles n'échappèrent pas à son action ; qu'on juge d'après cela du nombre de ses élèves et de la durée de son influence. On la re-



FIG. 108. — JACOPO DE BARBARI. — MADONE AVEC L'ENFANT JÉSUS ET DES SAINTS. *(Musée de Berlin.) (Cliché Hanfstaengl.)*

trouve encore assez tard dans les œuvres de peintres travaillant loin de Venise, et souvent cette inspiration ne leur arrivait que de seconde ou de troisième main. La réputation de son école se maintint pendant un demi-siècle et lui valut encore des disciples fidèles quand déjà un idéal nouveau de force et d'ampleur triomphait en Italie. Rappelons, parmi ses élèves les plus anciens, Francesco Tacconi (de

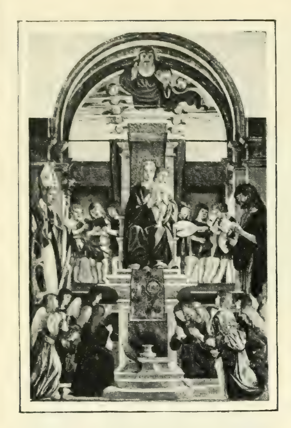


FIG. 109. — CRISTOFORO CASELLI DIT D'TEMPERELLI. MADONE, ANGES ET SAINTS. *(Parme, Musée.) (Cliché Anderson.)*

Crémone), qui peignit déjà en 1464; Niccolo Rondi-

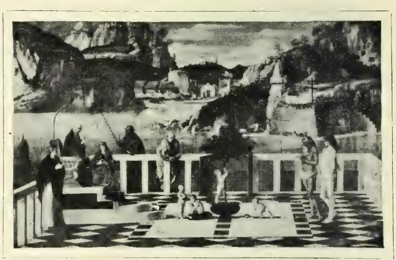


FIG. 110. — GIOVANNI BELLINI. LES AMES DU PURGATOIRE. *(Florence, Musée des Offices.) (Cliché Alinari.)*

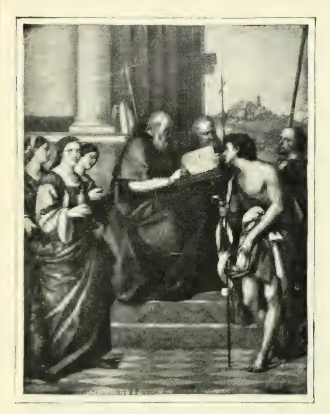


FIG. 111. — SEBASTIANO DEL PIOMBO. — SAINT CHRYSOSTOME ET D'AUTRES SAINTS. *(Venise, Église Saint-Chrysostome.) (Cliché Alinari.)*

velli, Filippo Mazzola († 1505), Pasqualino de Venise († 1504), Lattanzio de Rimini (fig. 113), et Marco Marziale (fig. 105), qui travaillaient encore dans les dix premières années du XVI[e] siècle; Antonio da Tisolo (1512), Antonio da Solario, dit le Zingaro (1480-1510), qui abandonna Venise pour les Marches et pour Naples; Jacopo de' Barbari (1470-1515; fig. 108), le Trévisan Pier Maria Pennacchi (1464-1515), qui subit aussi l'influence de Carpaccio (fig. 106); Marco di Gio-



FIG. 112. — BARTOLOMEO VENETO.
LA FILLE DE L'ORFÈVRE.
(Milan, Collection Melzi d'Eril.)



FIG. 113. — LATTANZIO DA RIMINI.
SAINTS.
(Mezzoldo, près de Bergame), (Cl. Taramelli.)

vanni Bellini, Cristoforo de Temperelli († 1521), vécurent et furent célèbres avant 1521. Vint ensuite une seconde série d'imitateurs, dont les œuvres dépassent cette date ; on remarque ; parmi eux, Marco Belli (1523), Andrea Previtali (1525), Rocco Marconi († 1529), qui progressa sensiblement vers la fin de sa vie, Vettare Belliniano († 1529), Pietro Ingaunati († 1540), Vincenzo de Trevise († 1540 ?) et Vincenzo Catena († 1531), dont la *Sainte Christine* est admirable de douceur et de poésie ; Pellegrino de San Daniele (1467-1547), sans oublier Francesco Bissolo (fig. 116) et Bartolomeo Veneto, qui vécurent dans la seconde moitié du XVIe siècle. Les plus fidèles disciples du vieux maître furent Rondinelli (fig. 114) et Bissolo, qui allèrent jusqu'à reproduire les mêmes types, fait surprenant, surtout pour le second



FIG. 114. — NICOLO RONDINELLI.
LE MIRACLE DE GALLA PLACIDIA.
(Milan, Musée de Brera.)



FIG. 115. — ROCCO MARCONI. JÉSUS ENTRE LES APÔTRES PIERRE ET ANDRÉ. *(Venise, Église Saints-Jean-et Paul.)* *(Cliché Alinari.)*

de ces peintres, qui vécut jusqu'en 1554 et put voir l'art envahi par le style " baroque ". Bartolomeo Veneto excella dans les portraits, comme le prouvent ses œuvres de la Galerie Nationale à Rome, des collections Melzi d'Eril (fig. 112) et Crespi, à Milan, du Musée de Cambridge et de la Galerie Nationale à Londres. Marco Marziale ne resta pas sous l'influence de Bellini, mais en subit d'autres plus lointaines, notamment celle de Dürer. Le maître allemand et Bellini inspirèrent aussi, chacun à sa manière, l'art de Jacopo de' Barbari. Enfin Vincenzo Catena, Rocco Marconi (fig. 115), Andrea Previtali et surtout Pellegrino da San Daniele ne restèrent pas insensibles à la puissance de Giorgione, le plus célèbre des élèves de Giovanni Bellini.



FIG. 116. — FRANCESCO BISSOLO. — LA VIERGE PRÉSENTANT L'ENFANT JÉSUS A SIMÉON. *(Venise, Académie.)*

Parmi les artistes qui, après avoir grandi à l'école de Giovanni Bellini, admirèrent et imitèrent Giorgione, il faut encore signaler Lorenzo de Luzo, né à Feltre ; il s'établit à Venise vers 1519 et y mourut en 1526. Un tableau de lui au Musée de Berlin porte la date de 1511. On ne doit pas le confondre avec le " Morto " de Feltre, ni partager l'erreur qui l'a fait appeler Pietro Luzzo.

BIBLIOGRAPHIE. — Giorgio Vasari, *Vite.* — Michiel, *Notizie d'Opere di disegno.* — Baldinucci, *Notizie di Professori del disegno.* — Lanzi, *Storia pittorica.* — Rosini, *Storia della Pittura ital.* — A. Crowe et G.-P. Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy.* — Meyer, *Allgemeines Künstler-Lexicon.* — U. Thieme et F. Becker, *Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler.* — J. Burckhardt, *Le Cicerone*, Paris, 1904. — Morelli, *Le Opere dei Maestri italiani et della Pittura italiana.* — Berenson, *North Italian Painters of the Renaissance.* — Müntz, *L'Art de la Renaissance.* — Woermann, *Geschichte der Kunst aller Zeiten*

und Völker. — Springer-Ricci, *Manuale di storia dell' Arte.* — Frizzoni, *Le Gallerie de l'Accademia Carrara di Bergamo.* — Ricci, *La Pinacoteca di Brera.* — Fr. Malaguzzi, *Catalogo della Regia Pinacoteca di Brera.* — Sansovino, *Venezia.* — Moschini, *Le ricchel Minere*, etc. — Zanotto, *Pinacoteca dell' Accademia e Venezia e le sue lagune.* — Ridolfi, *Le Maraviglie dell' Arte.* — Selvatico et Lazari, *Guida artistice di Venezia.* — Berenson, *The Venetian Painters*, et *Venetian Painting, chiefly before Titian.* — Molmenti, *La Pittura veneziana, I primi Pittori veneziani, La Storia di Venezia*, etc., *Venezia.* — Ludwig, *Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei.* — Lion. Venturi, *Pittura veneziana.* — Zimmermann, *Die Landschaft in der venezianischen Malerei.* — Ludwig, *Venezianischer Hausrat zur Zeit der Renaissance, op. cit.* — P. Paoletti et Ludwig, *Neue archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei*, in *Repertorium für Kunstw.*, 1900, p. 173. — Giorgio Bernardini, *Le Gallerie dei Quadri di Rovigo, Treviso, Udine*, Rome, 1905. — Pietro d'O. Paoletti, *Catalogo delle R. R. Gallerie di Venezia*, Venise, 1903. — Molmenti, *I pittori Bellini*, cit. — Paoletti, *I Bellini*, cit. — Gronau, *I Bellini*, cit. — L. Thuasne, *Gentile Bellini et le sultan Mohamed II*, Paris, 1888. — Carlo Ridolfi, *Vita di Giovanni Bellini*, Venise, 1831. — Roger E. Fry, *Giovanni Bellini*, Londres, 1899. — A. Luzio, *Disegni Topografici e Pitture dei Bellini*, dans l'*Archivio storico dell' Arte*, 1888, p. 276. — B. Berenson, *The Study and Criticism of Italian art*, 1901. — Gustav Ludwig, dans *Italienische Forschungen herausgegeben vom kunsthistorischen Institut in Florenz*, Berlin, 1906, p. 221. — Gustav Ludwig, *Giovanni Bellini's sogenannte Madonna am See in den Uffizien, eine religiöse Allegorie*, dans le *Jahrbuch der königlichen preussischen Kunstsammlungen*, Berlin, 1902. — M. de Mas-latrie et E. Galichon, *Jacopo, Gentile et Giovanni Bellini, Documents inédits*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XX, p. 281 ; *Testament de Gentile Bellini*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXI, p. 286. — Sidney Colvin, *Gentile Bellini's Skizze für ein Gemälde im Dogenpalast zu Venedig*, dans le *Jahrbuch der königlichen preussischen Kunstsammlungen*, t. XIII, p. 23. — H. von Tschudi, *Die Pietà des Giovanni Bellini im Berliner Museum*, dans le *Jahrbuch der königlichen preussischen Kunstsammlungen*, t. XII, p. 219. — Ludwig et Bode, *Die Altarbilder der Kirche S. Michele di Murano und das Auferstehungsbild des Giovanni Bellini*, dans le *Jahrbuch der königlichen preussischen Kunstsammlungen*, 1903, p. 131. — O. Occioni, *Marco Basaiti*, Venise, 1868. — G. Gronau; *Ueber Basaiti und Pseudo Basaiti*, dans le *Sitzungsbericht der Berliner kunstgeschichtlichen Gesellschaft*, t. VI, 1900. — E. Galichon, *Girolamo Mocetto, peintre et graveur vénitien*, Paris, 1859. — V. Botteon et Aliprandi, *G.-B. Cima*, Conegliano, 1803. — Rudolf Burckhardt, *Cima da Conegliano*, Leipzig, 1905. — Corrado Ricci, *Nicolo Rondinelli*, dans la *Galleria di Ravenna*, Ravenne, 1898 ; *Filippo Mazzola e Cristoforo Caselli*, dans la *R. Galleria di Parma*, Parme, 1896 ; *Filippo Mazzola*, dans la *Napoli Nobilissima*, t. VII, Naples, 1888. — Andrea Moschetti, *Il Maestro di Filippo Mazzola*, Padoue, 1908. — G.-A. Moschini, *Memorie della Vita del' Antonio Salario, detto Zingaro*, Venise, 1828. — F.-N. Faraglia, *I Dipinti a fresco nell' atrio del Platano in S. Severino*, dans la *Napoli Nobilissima*, t. V et VI, Naples, 1896-1897. — Benedetto Croce, *Antonio da Solario, autore degli affreschi nell' atrio di S. Severino*, dans la *Napoli Nobilissima*, t. VI, Naples, 1897. — Ettore Modigliani, *Antonio da Solario Veneto detto lo Zingaro*, dans le *Bollettino d'Arte*, Rome, 1907, aussi pour le reste de la biographie de Solario. — Ad. Venturi, *Bartolomeo Veneto*, dans l'*Arte*, Rome, 1899, et dans la *Galleria Crespi.* — E. Galichon, *Jacopo de' Barbari*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. I et XI, 311. — Charles Ephrussi, *Notes biographiques sur Jacopo de' Barbari*, Paris, 1876 ; *Jacopo de' Barbari, Notes et documents nouveaux*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2, t. XIII, p. 363. — E. Galichon, *Quelques notes nouvelles sur J. de' Barbari* dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2, t. VIII, p. 223. — Handcke, *Dürer's Beziehungen zu J. de' Barbari, Pollaiuolo und Bellini*, dans le *Jahrbuch der königlichen preussichen Kunstsammlungen*, t. XIX, p. 161. — L. Cust, *Jacopo de' Barbari und Lucas Cranach d. J.*, dans le *Jahrbuch der königlichen preussischen Kunstsammlungen*, t. XIII, p. 142. — G. Fogolari, *Le Portelle dell' organo di S. Maria dei Miracoli a Venezia*, dans le *Bolletino d'Arte del Ministero della P. Istruzione*, avril-mai, 1908. — Justi, *Jacopo de' Barbari und Albrecht Dürer*, dans le *Repert. f. Kunstw.*, 1898, p. 336, 349 et suiv. — P. Molmenti, *Il Morto da Feltre*, dans le *Marzocco* du 23 janvier 1910.





FIG. 117. — PAUL VÉRONÈSE. — LE FESTIN CHEZ LÉVI.
(Venise, Académie.) *(Cliché Alinari.)*

CHAPITRE VI

VENISE. — LA PEINTURE AU XVIe SIÈCLE, DE GIORGIONE A JACOPO TINTORETTO

GIORGIONE : LA *VIERGE* DE CASTELFRANCO. — PALMA VECCHIO : *SAINTE BARBE*. — LA VIE VÉNITIENNE ET L'ART AU DÉBUT DU XVIe SIÈCLE : TITIEN BONIFAZIO ; LORENZO LOTTO ; PARIS BORDONE ; PORDENONE ; LES DA PONTE (BASSANO). — PAUL VÉRONÈSE ET LE TINTORET.

DES renseignements parfaitement précis sur la biographie, l'œuvre et la personnalité de Giorgione manquent. Ceux qu'on possède ne sont pas cependant assez incertains pour justifier la phrase connue : " Giorgione n'est guère qu'un mythe ".

Nous savons qu'il naquit à Castelfranco, peut-être en 1478, et qu'il mourut de la peste à Venise en 1510 ; on connaît de lui des œuvres incontestées, le retable de Castelfranco, *l'Épreuve du Feu*, à Florence, *les Trois Philosophes* de Vienne, et *la Tempête* de la Casa Giovanelli (fig. 118), et l'on possède des documents sur d'autres de ses peintures ; on le voit s'éloigner de l'art de Giovanni Bellini et préparer celui du Titien. Une courte existence et une brève série d'œuvres lui ont suffi, comme à Masaccio, pour changer brusquement l'orientation de la peinture. Nous n'en demanderions pas plus, s'il s'agissait de tout autre peintre ; mais le génie de Giorgione excite davantage notre curiosité.

Comme d'autres artistes de son temps, il aima la vie joyeuse et la musique. Vasari dit de lui : " Quoique d'humble extraction, il se signala toujours par de nobles sentiments et des manières élégantes.

Élevé à Venise, il y mena une existence sentimentale ; il chantait si bien, en s'.ccompagnant sur le luth, qu'on avait souvent recours à lui pour des concerts et des réunions de la noblesse. Très doux, il excellait également dans la peinture à l'huile et à fresque à rendre la vivacité des couleurs et le mystère des clairs-obscurs, de sorte que beaucoup des meilleurs artistes de son temps déclaraient qu'il n'avait son égal ni à Venise, ni ailleurs, pour animer les figures d'un souffle de vie et imiter la fraîcheur de la chair vivante. " A ses grandes qualités techniques, à une extraordinaire souplesse d'exécution, à un sens profond de la beauté, il joignait un talent infiniment varié : il réussissait aussi bien le portrait que le paysage, les sujets sacrés ou allégoriques, le tableau de genre et les scènes historiques ; un souffle puissant de poésie, véritable enchantement de l'œil et de l'esprit, passe dans ses œuvres.

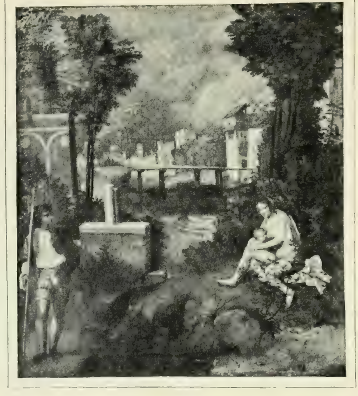


Fig. 118. — Giorgione. — La Tempête.
(Venise, Musée Giovanelli.)
(Cliché Alinari.)

La composition du tableau de Castelfranco (fig. 119) est encore primitive, mais déjà les figures expriment la vie, et le paysage occupe une place importante, non seulement dans l'espace, mais dans le sentiment de l'ensemble. La Vierge, assise sur un trône très élevé, comme appuyée au ciel, sereine,



Fig. 119. — Giorgone. — Madone avec l'Enfant Jésus et des Saints.
(Castelfranco Veneto, Église paroissiale.)
(Cliché Alinari.)

pleine de douceur, parfaite de lignes, est une des plus belles créations de l'art italien.

Deux autres grands artistes contribuèrent alors à la renaissance de la peinture vénitienne et l'amenèrent à une splendeur unique : Jacopo Palma Vecchio et Tiziano Vecellio. Comme Giorgione, ils venaient de la " terre ferme ", et, comme lui, ce furent d'admirables paysagistes, capables de peindre en plein air, dans une atmosphère lumineuse, les objets et les choses.



FIG. 120. — PALMA VECCHIO. — LE SAUVEUR AU MILIEU DES APÔTRES BÉNIT LA CANANÉENNE. *(Venise, Académie.)* *(Cliché Alinari.)*

Jacopo Negretti (né à Serinalta, sur le territoire de Bergame, vers 1480, et appelé généralement *Palma Vecchio* pour le distinguer de son neveu du même nom) n'eut pas le génie de Giorgione ; pourtant on ne saurait trop admirer chez lui la lumière et le sentiment du grandiose (fig. 120). Il procède aussi de Giovanni Bellini, mais son goût lui fit de bonne heure aborder, en des compositions moins régulières, des sujets très variés, d'un coloris ardent et vigoureux. Parmi ses œuvres dispersées dans la moitié de l'Europe, la plus fameuse et la plus caractéristique est toujours la *Sainte Barbe* (fig. 121), conservée à l'église Santa Maria Formosa, à Venise. C'est une expression parfaite de la beauté vénitienne : les chairs dorées par le soleil, la séduction du regard velouté et une saine robustesse en ont fait le type de prédilection de la peinture vénitienne, d'une trempe assez forte dès ses débuts pour se perpétuer dans l'art à travers les siècles.

Ce n'est plus une sainte, mais une superbe créature, avide d'aimer et d'être aimée, épanouie au milieu des splendeurs de Venise.

Les blondes et florissantes Vénitiennes offraient aux peintres le spectacle d'une beauté souveraine, d'un luxe merveilleux, et les artistes, en fixant leurs traits en des œuvres immortelles, leur donnaient, en échange, l'éternité de l'admiration.

Sur les places, sur les canaux, dans la foule, passaient les Bellini,

Antonello da Messina, Bastiani, Carpaccio, Mansueti, les Vivarini, Crivelli, Gian Battista Cima ; plus tard, Jacopo Palma, Giorgione, Lorenzo Lotto, Sebastiano del Piombo déjà conquis aux formes nouvelles, Titien, le Tintoret, Paris Bordone, Bonifazio, Paul Véronèse et cent autres. Leur vision d'artistes se retrempait aux sources mêmes de la vie. Les goûts esthétiques de tous créaient des types où revivaient le cavalier élégant aux vêtements ajustés, les sénateurs austères drapés dans leurs toges de pourpre ; les dames si somptueusement parées qu'à se vêtir elles engloutissaient des patrimoines, les femmes du peuple dans leurs costumes traditionnels, puis les Mores achetés en Afrique, les esclaves circassiennes que les patriciennes voulaient avoir à leur service, les Turcs au large turban, les Persans coiffés de hautes toques et venus là pour vendre leurs étoffes, les Africains qui faisaient le commerce de drogues et d'animaux exotiques, les Flamands et les Hongrois qui chantaient les rhapsodies de leur terre natale.



FIG. 121. — PALMA VECCHIO. SAINTE BARBE. *(Venise, Santa Maria Formosa.) (Cliché Alinari.)*

Tout ce que la fantaisie débordante d'un poète ou le merveilleux des *Mille et une Nuits* peut inventer pour surprendre les imaginations, comme en un songe divin, ce peuple de marins et de soldats l'avait réalisé.



FIG. 122. — TITIEN. L'ASSOMPTION. *(Venise, Académie.) (Cliché Alinari.)*

Ainsi Venise se parait de séduction et vivait dans des rêves de gloire. Aujourd'hui, dans la lassitude et le silence où elle dort, celui qui sait regarder, penser et aimer, éprouve toujours pour elle le désir voluptueux d'une passion. Si le regard altéré de beauté, de lumière et de couleur, goûte encore en elle un

charme infini, de quel éclat ne devait-elle pas rayonner aux yeux d'un Bellini, d'un Titien, d'un Véronèse ? Ces grands artistes recueillaient sans se lasser toutes ces impressions, et, dans la multitude de leurs œuvres, ils représentaient la vie de leur temps, historiens puissants d'un monde que la mollesse et l'insouciance conduisaient à sa ruine.

Le plus complet de tous ces artistes fut Titien ; on peut dire qu'il réunit tous les dons de l'école vénitienne et qu'il fut l'interprète des sentiments les plus variés ; aussi l'a-t-on appelé " l'universel confident de la nature ". Né entre 1477 et 1480, à Pieve di Cadore, mort le 26 août 1576, il vécut près de cent ans, travaillant presque sans interruption. Le sens de la vérité et de la beauté, l'amour de son art et une extraordinaire facilité d'exécution ont fait de lui un des artistes les plus prodigieux.

On a dit avec raison qu'il résume Giovanni Bellini, Giorgione et Palma, et qu'il prépare le Tintoret, Véronèse et Tiepolo. Il puise sa force dans le travail de ceux qui l'ont précédé d'un demi-siècle, et il étend son influence jusqu'aux heures suprêmes de l'art vénitien. Merveilleux dans les sujets sacrés comme dans les scènes païennes, novateur dans le paysage, incomparable dans le portrait (fig. 128), il sut apporter dans tous les domaines une note neuve et un caractère absolument personnel. Le trait essentiel du génie du Titien est qu'il réussit à donner aux êtres et aux choses une harmonie, un charme divin. Ce qui, dans la réalité, est fragmentaire et détaché, il le rassemble et en compose un tout parfait. Son esprit est simplificateur par excellence. Il sait tout exprimer avec une puissance de synthèse qui confond. Rien ne lui est difficile, ni le mirage païen, ni la vision céleste, ni la beauté idéale, ni la réalité la plus robuste et la plus individuelle ; il s'attaque à tout, il crée des contrastes vigoureux qu'il réussit à fondre harmonieusement, grâce à l'autorité fascinatrice de son art.



FIG. 123. — GIORGIONE OU TITIEN.
LE CONCERT.
(Florence, Musée Pitti.) (Cliché Alinari.)



LA BELLE

Par Le Titien. — *Florence. Musée des Offices.*



FIG. 124. — TITIEN. — AMOUR SACRÉ ET AMOUR PROFANE.
(Rome, Galerie Borghèse.)

Quant au coloris, après avoir peint de grandes masses avec des oppositions de couleurs, il inaugure une méthode plus vigoureuse en superposant couleur à couleur, et en les mêlant sur la toile par des touches, des coups et des glissements de pinceau; souvent même il se servait de ses doigts, s'il faut en croire Palma le Jeune.

Pendant la première période de son activité, la manière du Titien se rapproche beaucoup de celle de Giorgione, à tel point que, pour quelques peintures, on ne sait s'il faut les attribuer à l'un ou à l'autre; le problème n'est pas tranché pour le célèbre *Concert* du Musée Pitti (fig. 123), simple tableau de genre, mais qui, par la profondeur, ou mieux encore par l'intensité du sentiment, s'élève jusqu'au lyrisme. L'homme assis devant le clavecin remue les doigts sur les touches et fait rendre aux cordes les harmonies qui chantent dans son cœur. Son âme s'est élancée à travers les espaces infinis, au moment où le moine s'approche avec la viole d'amour, et a comme un regret de l'arracher à son extase ineffable, et c'est presque en hésitant qu'il lui met la main sur l'épaule. Le pianiste se retourne et regarde l'interrupteur, mais sa pensée semble suivre encore les ondes sonores de la mélodie expirante.

Parmi les nombreux tableaux qui appartiennent à la période où Titien subit l'influence de Giorgione, il faut citer le tableau énigmatique de la Galerie Borghèse, appelé *l'Amour sacré et l'Amour profane* (fig. 124), et au Musée d'Anvers, *Jacopo Pesaro rendant hommage à Saint Pierre*; il suffira pour le moment de dire que la gigantesque *Assomption* (fig. 122) inaugure une seconde orientation dans l'art du Titien. Elle fut peinte par lui à quarante ans environ,



FIG. 125. — LORENZO LOTTO.
VIERGE ET SAINTS.
(Bergame, Église San Bernardino.)
(Cliché Alinari.)

pour l'église des Frari, dans des conditions toutes nouvelles de composition et d'exécution. Les apôtres du bas ressortent par la seule intensité de la couleur, tandis que la demi-guirlande des anges forme un second plan d'une grâce exquise, d'une teinte vaporeuse, dans une perspective nuancée. Au point de vue du sentiment, ce n'est plus la contemplation placide et uniforme des *Gloires* antérieures : tout ici respire la vie, l'admiration ; les personnages s'exclament, parlent, gesticulent, chantent, jouent des instruments ou prient. Au début, le tableau ne plut ni aux moines, ni à la majeure partie des fidèles. C'est Lodovico Dolce qui l'affirme, et nous n'en devons pas être surpris, car la rupture avec les formules traditionnelles y était trop violente et trop inattendue. Le sort de tous les novateurs était réservé au Titien : les foules avouent avec peine qu'elles ne comprennent pas ce qui sort de l'ordinaire ; elles protestent contre ceux qui ne s'arrêtent pas à leur niveau, et elles ne consentent à les admirer que lorsque les idées nouvelles se sont imposées.



FIG. 126. — GIOVANNI CARIANI.
INVENTION DE LA CROIX.
(Bergame, Musée Carrara.) *(Cliché Alinari.)*

Grâce au Titien, l'art vénitien prend son caractère définitif. On verra ce qu'il y eut de personnel chez le Tintoret, Paul Véronèse et d'autres, jusqu'à Tiepolo ; mais les formes, la composition, la technique, la méthode procéderont du Titien, exactement comme

l'opéra italien, fondé par Gioacchino Rossini, est resté dans son ensemble tel que Rossini l'avait établi, malgré les modifications que lui firent subir Bellini, Donizetti, Verdi.

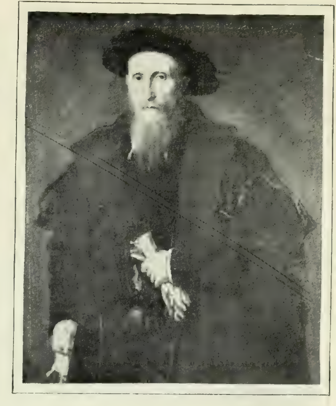


FIG. 127. — LORENZO LOTTO.
PORTRAIT DE GENTILHOMME.
(Milan, Musée de Brera.)
(Cliché Alinari.)

Bonifazio (de Vérone), Cariani, Lotto furent en grande partie les élèves ou les disciples de Palma Vecchio.

Bonifazio dei Pitati naquit à Vérone, en 1487, et, à peine âgé de dix-huit ans, se rendit à Venise, où il épousa la nièce d'Antonio Palma, son collaborateur pour quelques ouvrages. Il faut reconnaître en lui un artiste abondant et passionné, un des plus gais et des plus brillants coloristes de cette glorieuse école, un chroniqueur incomparable de la vie vénitienne, dont il réussit à traduire les principaux aspects, sous prétexte de traiter des sujets bibliques. Dans le *Moïse sauvé des Eaux*, du Musée de Brera, il représente une joyeuse compagnie de dames, de cavaliers, de chanteurs, de pages, de bouffons, qui font une partie de campagne en septembre. Dans la *Parabole du Mauvais Riche* (fig. 133), il nous introduit dans la villa d'un patricien de Venise, fastueux et oisif, au milieu de courtisanes et de musiciens.

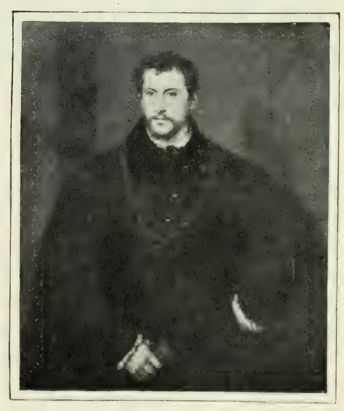


FIG. 128. — TITIEN. — PORTRAIT D'INCONNU.
(Florence, Musée Pitti.) *(Cliché Alinari.)*

Giovanni Busi, appelé Cariani, né à Fuipiano, dans la région de Bergame (1480?-1550?) est moins distingué et moins joyeux (fig. 126). Il aida Palma dans plusieurs grands travaux, termina même *l'Adoration des Mages*,

aujourd'hui au Musée de Brera, et acquit dans le portrait un cachet de distinction qui lui manqua dans les tableaux sacrés.

Son contemporain, Lorenzo Lotto, né à Venise (1480?-1556) et non, comme on l'a souvent prétendu, à Bergame ou à Trévise, lui était supérieur. D'abord disciple d'Alvise Vivarini, il développa son talent au contact de Giorgione et de Palma Vecchio, tout en gardant une précieuse individualité, due à un coloris précis et vivant, qu'on pourrait comparer à celui du Corrège. Sa manière de camper ses personnages sur des lignes obliques n'est pas toujours heureuse, mais il sait à merveille leur donner une expression de piété rayonnante. On trouve ses fresques à Trescore Balneario, dans l'Oratoire des Comtes Suardi, et sur les parois latérales du monument Onigo, à San Nicolò de Trévise; ses tableaux sont disséminés à peu près dans toute l'Europe, mais on en voit surtout à Bergame (fig. 125) et dans les Marches, où il vécut longtemps; il mourut à Loreto en 1556. Sa vie intime fut consacrée à la prière; il recherchait la solitude et ne peignait que des sujets sacrés empreints de tristesse ascétique, ou des portraits, les uns pleins de douceur confiante, les autres d'une admirable sévérité; tels sont celui de l'évêque Bernardo de' Rossi, au Musée de Naples, et l'homme à *la barbe rousse* (fig. 127) du Musée de Brera, deux morceaux de premier ordre. Ce fut de toutes manières un solitaire; aucune de ses œuvres ne représente la vie dissipée et fastueuse de ses concitoyens.

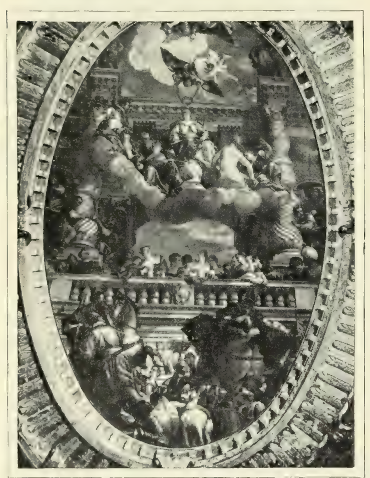


FIG. 129. — PAUL VÉRONÈSE. — APOTHÉOSE DE VENISE.
(Venise, Palais des Doges.) (Cliché Alinari.)

Les sujets de ce genre attirèrent au contraire Paris Bordone (de Trévise) (1500-1571), peintre abondant et inégal, élève du Titien, mais inspiré surtout par l'art de Giorgione et de Palma. Il a traité avec une brillante facilité les motifs les plus variés; cependant il manque de profondeur et se contente d'effets superficiels.

Son coloris est vigoureux, mais parfois criard, son dessin hardi, mais souvent incorrect; dans les vêtements, il abuse des effets de plis serrés, et cette habitude finit par dégénérer en manière. Dans quelques portraits, il se montre grand artiste, surtout dans la toile du Musée de Venise (fig. 130), son chef-d'œuvre, et l'un des tableaux les plus intéressants de l'art vénitien : un gondolier présente au doge l'anneau qu'il a reçu de Saint Marc, qui lui est apparu pendant la nuit et lui a demandé de le transporter, ainsi que deux autres Saints, en pleine mer, au-devant d'un bateau rempli de démons menaçants. Ce tableau a, comme on le voit, le rare mérite de traiter un sujet nouveau. L'abondance et la variété des spectateurs, la splendeur des vêtements et de l'architecture ne détournent en rien l'attention des deux figures centrales, sur qui se concentre tout l'intérêt. La lumière et le coloris rappellent la manière du Titien.



FIG. 130. — PARIS BORDONE. — LA REMISE DE L'ANNEAU DE SAINT MARC AU DOGE. *(Venise, Académie.)*

Giovanni Antonio de' Corticelli, dit le Pordenone (1483-1530), fut un esprit austère aux visées grandioses : ses peintures montrent la violence de son tempérament bien plutôt que l' " affabilité " et la " courtoisie " dont parle Vasari. Son énergie se manifeste mieux dans les fresques que dans les tableaux ; les plus belles se voient à la Madonna di Campagna à Plaisance (fig. 131), à Pordenone et à Crémone ; celles de Cortemaggiore sont moins connues. Élève d'Alvise Vivarini, il se forma au contact de Giorgione et du Titien et fit à son tour des disciples ; parmi ceux-ci, nous rappellerons Bernardino Licinio, issu d'une famille bergamasque, qui préféra les portraits et la peinture de genre aux sujets sacrés et travailla entre 1511 et 1549 (fig. 136).

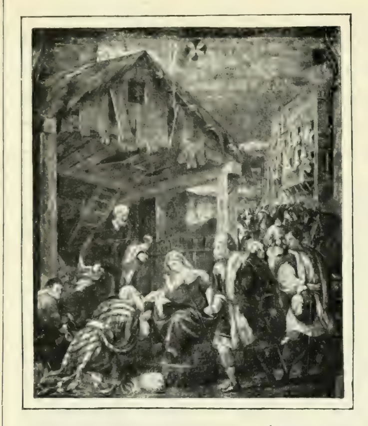


FIG. 131. — PORDENONE. — ADORATION DES MAGES.
(Piacenza, Santa Maria di Campagna.)
(Cliché Alinari.)

Entre la vieille école vénitienne et la nouvelle, se place également Girolamo Savoldo de Brescia (1480?-1550 ?). Il emprunta aux novateurs (Giorgione, Palma et Lotto), la vigueur du coloris et des formes ; à leurs prédécesseurs (Bonsignori et Bellini), le calme et la simplicité dans la composition, qualités qui se retrouvent plus pleinement qu'ailleurs dans son grand retable du Musée de Brera (fig. 132). Andrea Meldolla, dit le Schiavone, parce qu'il était né à Sebenico (1522-1582), suivit une voie opposée ; il partit des procédés vigoureux du Titien et de Giorgione pour aboutir aux grâces mièvres du Parmegianino.

La famille des Da Ponte, dite de Bassano, à cause de son lieu d'origine, fut, comme celle des Bellini, des Carrache et des Nasocchi, eux aussi de Bassano, très féconde en peintres.

Le premier, dans l'ordre chronologique, fut Francesco (1470 ?-1540) ; il appartient à l'ancienne école et se rattache surtout à Montagna. Son fils Jacopo, le plus célèbre de la dynastie, se forma sous l'influence de Bonifazio dei Pitati, et mourut en 1592, à l'âge de plus de quatre-vingts ans, après avoir peint avec beaucoup de verve et de chaleur un nombre infini de scènes d'intérieurs et champêtres (fig. 135), auxquelles servent souvent de prétextes des sujets sacrés. Ses fils, Francesco (1548-1591), Giovanni Battista (1553-1613), Leandro (1558-1623) et Girolamo (1560-1622) cultivèrent avec des



FIG. 132. — GIROLAMO SAVOLDO. VIERGE ET SAINTS.
(Milan, Musée de Brera.)
(Cliché Alinari.)



Fig. 133. — Bonifacio de Vérone. — Le Mauvais Riche.
(Venise, Académie.) *(Cliché Alinari.)*

talents et des succès divers l'art de leur père. Francesco exécuta des compositions heureuses (fig. 138), et Leandro réussit de bons portraits, mais ses deux autres fils ne surent guère que copier les œuvres paternelles.

Pour en revenir à de grands peintres, c'est ici que se placent deux artistes prodigieux, qui surpassent tous les autres par la composition et par l'habileté du pinceau : Paolo Caliari, appelé généralement Paul Véronèse, et Jacopo Robusti, dit le Tintoret. " Tu es l'honneur de la peinture vénitienne ", disait Titien à Paul Véronèse ; Annibal Carrache le proclamait le premier génie du monde ; Guido Reni disait que, s'il avait pu choisir sa personnalité artistique, il aurait voulu être le Véronèse — louanges hyperboliques, mais qui nous montrent bien le prestige dont jouissait ce grand maître. Contemporain du Tintoret, il opposa à la violence dramatique de son émule la séduction d'un art éminemment calme, riche et serein. Par là, il réalise mieux l'idéal de faste et de joie des Vénitiens de son temps. Il accueille tout ce qui charme et resplendit dans la nature et dans la vie, dans le costume et dans l'art : le luxe et la magnificence des édifices, des vêtements et des étoffes, les concerts, les fêtes, les processions, les banquets, la beauté et la séduction de créatures merveilleuses, souriant à l'amour, pleines de volupté,



Fig. 134. — Giovanni Coriani. Portrait de Giov. Benedetto da Caravaggio.
(Bergame, Musée Carrara.) *(Cliché Alinari.)*



FIG. 135. — JACOPO BASSANO. — LE PEINTRE ET SA FAMILLE.
(Florence, Musée des Offices.) *(Cliché Alinari.)*

s'harmonisant dans une lumière, dans une transparence de coloris original avec ses tons voilés ou opaques, comme avec ses reliefs ensoleillés ; ce coloris a doté l'art d'une palette nouvelle, dont on se sert toujours, car on n'a encore rien trouvé de plus brillant ni de plus noble.

Né à Vérone, en 1528, Paolo Caliari eut pour maître Antonio Badile, qui, au cours d'une longue vie (1480-1560), sut s'affranchir du style ancien et acquérir un style souple et indépendant. Dans la composition, surtout pour ses premiers sujets sacrés, traités à Venise (fig. 141), le Véronèse subit l'influence du Titien ; mais peu à peu son individualité se manifesta librement, aussi bien dans ses tableaux sur toile que dans les œuvres destinées à des panneaux décoratifs d'une forme déterminée. La composition quadrilobée de l'Académie, représentant *Hercule et Cérès* (fig. 137), qui provient de la Salle de la Magistrature des Blés, et l'*Apothéose de Venise* (fig. 129), au plafond de la grande salle du Palais des Doges, sont des témoins irréfutables de son talent décoratif et de la richesse de son génie.

Parmi les sujets bibliques, son choix se porta de préférence sur les banquets somptueux ; mais il arrivait à représenter ceux de son temps bien plus que le *Souper dans la maison du Pharisien*, ou le *Repas chez Lévi* (Musée de Brera et Académie de Venise ; fig. 117), les *Noces de Cana* (Louvre et Musée de Dresde), ou la *Cène de Grégoire le Grand* (Monteberico, près de Vicence). Dans ces gran-



FIG. 136. — BERNARDINO LICINIO. — LA FAMILLE DE SON FRÈRE.
(Rome, Galerie Borghèse.) *(Cliché Alinari.)*

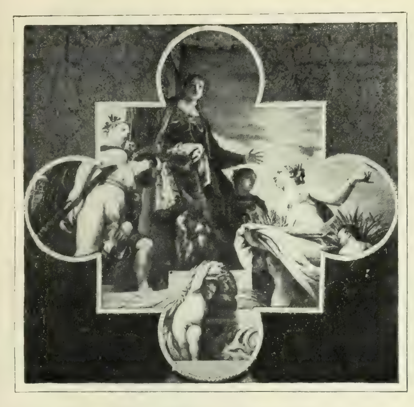


FIG. 137. — PAUL VÉRONÈSE. — L'ABONDANCE.
(Venise, Académie.) *(Cliché Alinari.)*

des compositions, les superbes architectures des fonds, la pompe des vêtements, le faste de la vaisselle, la présence d'animaux et de bouffons, faillirent lui attirer les foudres du Saint Office, qui voyait dans tous ces accessoires une parodie du christianisme.

On trouve des éléments très différents, pour ne pas dire opposés, dans l'œuvre du Tintoret, né dix ans avant le Véronèse, et mort en 1594, c'est-à-dire six ans après lui. Le coloris, clair et fondu chez Paolo, devient opaque et traversé d'éclairs chez le Tintoret, comme si tous ses tableaux étaient éclairés par les lueurs fulgurantes d'un orage; la dignité calme du Véronèse se change chez lui en inquiétude tumultueuse; il excelle à saisir sur le vif les mouvements les plus rapides. Si le premier se distingue par la richesse et le faste, le second a une certaine rudesse dédaigneuse. Dans l'*Annonciation* du Véronèse, la Vierge est une jeune patricienne qui accueille l'ange Gabriel au milieu de jardins et de colonnades; celle du Tintoret est une femme du peuple qui s'irrite à l'apparition de l'ange, dans l'humble demeure du charpentier, entourée de meubles rustiques et grossiers. La *Nativité* du Véronèse ressemble à une scène



FIG. 138. — FRANCESCO BASSANO.
LE PAPE REMET L'ÉPÉE AU DOGE.
(Venise, Palais des Doges.) *(Cliché Alinari.)*

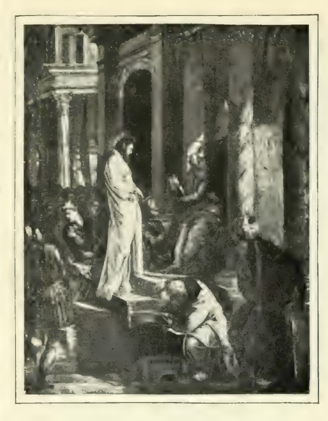


FIG. 139. — LE TINTORET.
LE CHRIST DEVANT PILATE.
(Venise, San-Rocco.) (Cliché Alinari.)

brillante au sein d'une cour princière ; on a de la peine à découvrir la cabane où s'abrite la crèche, dissimulée parmi les ruines d'un temple. Le même épisode, traité par le Tintoret, est un événement mystérieux, qui se déroule dans une remise à fourrage, devant une étable délabrée.

La grande *Cène* du Véronèse se déroule entre de hautes et brillantes colonnades ; les tables sont revêtues de nappes brodées, de vases, de coupes, de plats merveilleux ; chez le Tintoret, cette *Cène* est une austère réunion de fidèles autour d'une planche posée sur des tréteaux, couverte d'une toile grossière et d'ustensiles modestes.

Le Tintoret ne pouvait vivre sans travailler : s'il était fatigué de peindre, il s'arrêtait un moment, prenait un instrument de musique et se mettait à jouer. " Il tenait à produire sans relâche, qu'il fût bien ou mal payé, dût-il même donner son travail pour rien. Les membres de la confrérie de San Rocco, chez qui, au milieu d'un imposant cycle de peintures, il laissa la plus *tragique* des Crucifixions, avaient exigé de lui une esquisse, avant de lui confier cette vaste entreprise. Il prit une grande toile et se mit à exécuter immédiatement une scène. Et, continue Vasari, comme ils se fâchaient et lui objectaient qu'ils lui avaient demandé des dessins et qu'ils n'avaient pas commandé l'œuvre elle-même, il leur répondit que c'était là sa manière de faire des croquis, et que les projets et les modèles devaient être de cette taille pour ne



FIG. 140. — LE TINTORET. — MIRACLE DE SAINT MARC.
(Venise, Académie.) (Cliché Alinari.)

tromper personne." Il ajouta enfin que, si le travail ne leur convenait pas et s'ils ne voulaient pas le lui payer, il le leur donnerait tout de même, pour qu'ils en fissent ce qui leur plairait. Il ne faut donc pas s'étonner s'il lui advint ce qui est arrivé au Titien pour l'*Assomption*, c'est-à-dire que son œuvre, pleine d'audace et d'impétuosité, ne fut pas comprise. On sait que les membres de la confrérie de San Rocco discutèrent tellement son chef-d'œuvre qu'il le rapporta, furieux, dans son atelier, et ne se laissa persuader de le leur rendre que quand l'opinion publique se fut entièrement tournée de son côté. Il s'agissait du *Miracle de Saint Marc* (fig. 140), qu'on admire aujourd'hui à l'Académie de Venise, autant pour la vie tumultueuse qui anime les personnages que pour la lumière qui les inonde. Burckhardt disait que les limites de l'art vénitien étaient dépassées dans cette peinture ; Taine trouvait que le Tintoret avait réussi à y saisir l'*instantané*, comme seul Rubens sut le faire plus tard ; Charles Blanc y voyait le plus grand prodige du coloris vénitien.

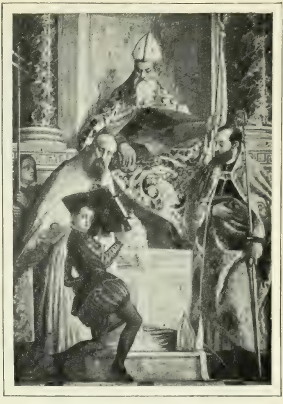


FIG. 141. — PAUL VÉRONÈSE. SAINT ANTOINE EN CHAIRE ENTRE SAINT CORNEILLE ET SAINT CYPRIEN.
(Milan, Musée de Brera.)
(Cliché Alinari.)

BIBLIOGRAPHIE. — Giorgio Vasari, *Vite.* — Michiel, *Notizia d'Opere di disegno.* — Baldinucci, *Notizie di Professori del disegno.* — Lanzi, *Storia pittorica.* — Rosini, *Storia della Pittura italiana.* — A. Crowe et G.-B. Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy.* — Meyer, *Allgemeines Künstler-Lexicon.* — U. Thiene et F. Becker, *Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler.* — J. Burckhardt, *Le Cicerone*, Paris, 1904. — Morelli, *Le Opere dei Maestri italiani* et *Della Pittura italiana.* — Berenson, *North Italian Painters of the Renaissance,* — Müntz, *L'Art de la Renaissance.* — Woermann, *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker.* — Springer-Ricci, *Manuale di Storia dell' Arte.* — Frizzoni, *Le Gallerie dell' Accademia Carrara di Bergamo.* — Ricci, *La Pinacoteca di Brera.* — Fr. Malaguzzi, *Catalogo della R. Pinacoteca di Brera.* — Sansovino, *Venetia.* — Moschini, *Le ricche Minere*, etc. — Zanotto, *Pinacoteca dell' Accademia Veneta* et *Venezia e le sue lagune.* — Ridolfi, *Le Meraviglie dell' Arte.* — Selvatico et Lazari, *Guida artistica di Venezia.* — Berenson, *The Venetian Painters* et *Venetian Painting, chiefly before Titian.* — Molmenti, *La Pittura veneziana, I primi Pittori veneziani ; La Storia di Venezia ; Venezia*, etc. — Ludwig, *Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei.* — Lionello Venturi, *Pittura Veneziana.* — Zimmermann, *Die Landschaft in der venezianischen Malerei.* — Schaeffer, *Die Frau in der venezianischen Malerei.* — Ludwig, *Venezianischer Hausrat zur Zeit der Renaissance.* — Giorgio Bernardini, *Le Gallerie dei Quadri di Rovigo, Treviso, Udine.* — Pietro d'O. Paoletti, *Catalogo delle R. Gallerie di Venezia.* — Angelo Conti, *Giorgione*, Florence, 1894. — H. Cook, *Giorgione*, Londres, 1900. — U. Monneret de Villard, *Giorgione da Castelfranco*, Bergame, 1904. — L. Justi, *Giorgione*, Berlin, 1908. — L.-W. Schaufuss, *Zur Beurtheilung der Gemälde Giorgione's*, Dresde, 1874. — F. Wickhoff, *Giorgione's Bilder, zu römischen Heldengedichten*, dans le *Jahrb. d. königl. preuss. Kunstsamm.*, t. XVI, p. 34. — G. Gro-

nau, *Kritische Studien zu Giorgione*, dans le *Repert. für Kunstw.*, 1908, p. 403 et 503. — W. Schmidt, *Zur Kenntniss Giorgione's*, dans le *Repert. für Kunstw.*, 1908, p. 115. — G. Chiuppani, *Per la Biografia di Giorgione di Castelfranco*, dans le *Bollettino del Museo Civico di Bassano*, t. VI, 1909. — M. Bœhn, *Giorgione und Palma Vecchio*, Leipzig, 1908. — Elia Fornoni, *Notizie biografiche su Palma el Vecchio*, Bergame, 1886. — Pasino Locatelli, *Notizie intorno a Giacomo Palma il Vecchio*, Bergame, 1890. — E. Fornoni, *Palma il Vecchio*, Bergame, 1901. — R. de Malastrie, *Testament de Jacques Palma, dit Palma Vecchio*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. I et XXI, p. 391. — G. Frizzoni, *Nuove Rivelazioni intorno a Palma Vecchio*, dans la *Rassegna d'Arte*, 1906. — M. Hamel, *Titien*, Paris, s. d. ; W. Borgann, *Tizian*, Hanovre, 1865. — A. Crowe et G.-B. Cavalcaselle, *Tiziano*, Florence, 1877-1878. — G. Lafenestre, *La Vie et l'Œuvre de Titien*, Paris, 1886. — C. Barfoed, *Tiziano Vecellio*, Copenhague, 1889. — H. Knackfuss, *Tizian*, Leipzig, 1897. — O. Fischel, *Titian*, Stuttgart, 1904. — G. Gronau, *Titian*, Londres, 1904. — G. Cantalamessa, *Tiziano*, dans la *Nuova Antologia*, 1908. — G. Gronau, *Titian als Porträtmaler*, dans *Das Museum*, t. V, p. 29. — Campori, *Sebastien del Piombo et Ferrante de Gonzague*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, I, t. XVIII, p. 336. — Milanesi, *Les Correspondants de Michel-Ange*. — J. Meyer, *Das Frauenbildniss des Sebastiano del Piombo aus Schloss Blenheim*, dans le *Jahrb. d. königl. preuss. Kunstsamml.*, t. VII, p. 58. — G. Bernardini, *Sebastiano del Piombo*, Rome, 1908. — P. D'Achiardi, *Sebastiano del Piombo*, Rome, 1908. — O. Fischel, *Sebastiano del Piombo*, dans *Das Museum*, t. V, p. 37. — L. Sernagliotto, *Discorso sopra il celebre pittore Bonifacio veneziano*, Venise, 1883. — G. Ludwig, *Bonifazio dei Pitati*, dans le *Jahrb. d. königl. preuss. Kunstsamml.*, 1901. — G. Frizzoni, *Di alume Opere di Giovanni Cariani*, dans la *Rassegna d'Arte*, janv. 1910. — L. Bailo et G. Biscaro, *Della Vita e delle Opere di Paris Bordon*. Trévise, 1900. — L. Biscaro, *Lorenzo Lotto a Treviso*, dans l'*Arte*, 1898. — P. Gianuizzi, *Lorenzo Lotto e le sue Opere nelle Marche*, dans la *Nuova Rivista Misena*, t. VII. — P. Gianuizzi, *Le Opere di Lorenzo Lotto e dei suoi Discepoli marchigiani*, dans l'*Arte e Storia*, 1894. — *Libro dei Conti di Lorenzo Lotto*, dans les *Gallerie nazionali italiane*, t. I, Rome, 1894. — P. Locatelli, *I Dipinti di Lorenzo Lotto nell' oratorio Suardi*, Bergame, 1891. — B. Berenson, *Lorenzo Lotto*, Londres, 1901. — G. Frizzoni, *Lorenzo Lotto pittore*, dans l'*Archivio Storico dell' Arte*, t. IX, p. 195, 427, 1896. — F. di Maniago, *Elogio del Pordenone*, Venise, 1826. — G. Campori, *Il Pordenone in Ferrara*, Modène, 1866. — A. Corna, *Storia ed Arte in S. Maria di Campagna*, Bergame, 1908. — Hadeln, *Zum Œuvre Bernardino Licinios*, dans le *Repert. für Kunstw.*, t. XXXII, 182. — F. Zanotti, *Cenni sulla Vita di Andrea Meldolla detto Schiavone*, Venise, 1833. — L. Pezzoli, *Elogio di Andrea Schiavone*, s. d. — P.-M. Tua, *Contributo all' elenco delle Opere dei Pittori da Ponte*, dans le *Bolletino del Museo civico di Bassano*, 1907. — E. Trottmann, *Zur Kunst der Bassani*, Strasbourg, 1908. — G. Gerola, *Il primo Pittore bassanese Francesco da Ponte il Vecchio*, dans le *Bolletino del Museo Civico di Bassano*, 1907. — G. Gerola, *Un nuovo Libro sull' Arte dei Bassani* (*ibid.*, 1908). — L. Zottmann, *Zur Kunst der Bassani*, Strasbourg, 1908. — Giov. Chiuppani, *Una Famiglia di Pittori bassanesi I Nasocchi*, dans le *Bull. del Museo di Bassano*, ann. 1908-1909. — G. Biadego, *Intorno a Paolo Veronese*, Venise, 1899. — Ch. Yriarte, *Paul Véronèse au Palais ducal de Venise*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 3, t. V, p. 5. — P. Lefort, *Les Peintures de Véronèse au Musée de Madrid*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 3, t. III, p. 470. — Ch. Blanc, *Les Fresques de Véronèse au Château de Masère, près de Trévise*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2, t. XVII, p. 385. — A. Baschet, *Paul Véronèse appelé au Tribunal du Saint-Office à Venise*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1, t. XXIII, p. 378. — P. Caliari, *Paolo Veronese*, Rome, 1888. — R. Fry, *Paolo Veronese*, Bielefeld, 1896. — C. Ridolfi, *Vita di Giacomo Robusti detto il Tintoretto*, Venise, 1842. — Lacroix, *Tintoret*, dans la *Revue des Arts*, t. XV, p. 361, Bruxelles, 1862. — Galanti, *Il Tintoretto*, dans les *Atti dell' Accademia*, Venise, 1876. — Janitschek, *Tintoretto*, dans la série *Kunst und Künstler*, 1876. — Maintz, *Tintoret*, dans l'*Artiste*, t. IV. — M. de Maslatrie, *Testament de Jacopo Robusti, dit Tintoretto*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1865, t. XIX, p. 96. — H. Thode, *Tintoretto*, Leipzig, 1901. — H. Thode, *Tintoretto, Kritische Studien über des Meisters Werke*, dans le *Repert. f. Kunstw.*, t. XXIII, p. 427 ; t. XXIV, pp. 7 et 429. — t. XXVII, p. 24. — Stoughton-Holborn, *Jacopo Robusti*, Londres, 1903.





FIG. 142. — PALMA LE JEUNE. — JUGEMENT DERNIER.
(Venise, Palais des Doges, Salle du scrutin.) *(Cliché Alinari.)*

CHAPITRE VII

VENISE. — LA PEINTURE VÉNITIENNE DU XVIIe AU XIXe SIÈCLE

ÉCLIPSE DE LA PEINTURE VÉNITIENNE : DOMENICO TINTORETTO, PALMA LE JEUNE ET SES ÉLÈVES. — LE XVIIe SIÈCLE : G. LAZZARINI ; S. RICCI ; G.-B. PIAZZETTA. — ROSALBA CARRIERA ; PIETRO LONGHI. — LES PAYSAGISTES : CANALETTO, GUARDI, BELLOTTO ET LEURS SUCCESSEURS. — G.-B. TIEPOLO. — LE XIXe SIÈCLE : RETOUR A L'ART CLASSIQUE : A. CANOVA. — LE ROMANTISME : F. HAYEZ.

APRÈS la mort du Véronèse et du Tintoret, s'ouvre dans l'art vénitien une période médiocre — arrêt plutôt que décadence, puisqu'au XVIIIe siècle d'autres gloires apparaîtront à Venise. Les peintres du XVIIe siècle restent figés dans la tradition ; ici moins qu'ailleurs ils subissent l'influence du *naturalisme* violent du Caravage ou de l'éclectisme des artistes bolonais, qui se répandent à cette époque dans toute l'Italie. L'art de ceux-ci, dans sa sobriété, devait paraître bien pauvre et simple, pour ne pas dire rustique, aux Vénitiens habitués aux splendeurs de leurs grands maîtres ; aussi préférèrent-ils les toiles vastes et encombrées de Domenico Robusti, fils du Tintoret (1562-1637), de Jacopo Negretti, dit Palma le Jeune, ou des disciples de Paul Véronèse. Mais le génie n'animait plus ces œuvres ; la magnificence y devient de l'ostentation, l'abondance des compositions un entassement confus, la rapidité de la technique une hâte qui n'est plus soutenue par la pensée. L'art vénitien n'a pas perdu toutes ses qualités, car l'ampleur, le luxe, la vaillance subsistent et conservent vivants les germes d'où sortiront la peinture de Piazzetta et celle de Tiepolo.

Chez Domenico, fils du Tintoret, on retrouve la vigueur du coloris paternel et un juste esprit d'observation. La *Madeleine*, de Domenico, au Musée du Capitole à Rome (fig. 149), est plutôt

un vigoureux portrait, mais elle retient plus les regards que les immenses toiles historiques si tourmentées du Palais ducal de Venise.



Fig. 143. — Palma le Jeune. — Allégorie de la Ligue de Cambrai.
(Venise, Palais des Doges.) *(Cliché Alinari.)*

Domenico demeura, malgré tout, le seul véritable élève du Tintoret, car l'étincelant et fantasque Theotocopoulo, dit " il Greco " (fig. 144), devint un disciple infidèle, en 1575, lors de son départ pour l'Espagne, où il devait mourir en 1625.

Jacopo Negretti, dit Palma le Jeune (1544-1628), petit-neveu de Palma Vecchio, était fils de Julie (nièce de Bonifazio, de Vérone) et d'Antonio Palma, dont nous avons déjà parlé. Il fut d'abord élève de son père et commença par copier Giorgione et Titien ; puis il se rendit à Urbin et à Rome, où il demeura huit ans, étudiant Michel-Ange, Raphaël et Polydore de Caravage. Son style se modifia au contact de l'art romain ; à son retour, il parut froid et languissant auprès du Véronèse et du Tintoret, et le public se détourna de lui. Il releva son prestige en s'associant à Alessandro Vittoria, qui lui confia les travaux de peinture dans les nombreuses commandes dont il était chargé. Peu à peu, l'influence du milieu natal reprit le dessus ; Palma le Jeune abandonna les formules romaines et revint à la manière grandiose et rapide de l'école vénitienne (fig. 142 et 143). Quant il travaillait seul, il manquait d'envergure : souvent la grandeur ne fut chez lui que



Fig. 144. — Domenico Theotocopoulo, dit " il Greco ". — Guérison de l'Aveugle.
(Parme, Musée.) *(Cliché Alinari.)*

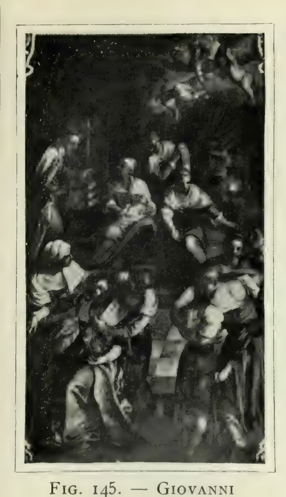


FIG. 145. — GIOVANNI CONTARINI. — NATIVITÉ DE LA VIERGE.
(Venise, Église des Saints-Apôtres.) (Cliché Alinari.)

défaut de mesure et la rapidité simple négligence. Cependant la fraîcheur de son coloris, le sens de la décoration et surtout la beauté de ses portraits de Doges lui valurent des admirateurs, des imitateurs et des élèves. Au nombre de ces derniers, on a l'habitude de compter Marco Boschini (1613-1678), poète en même temps qu'auteur de la *Carta del navegar pittoresco* (Carte de navigation pittoresque) ; mais il n'avait que quinze ans quand Palma mourut. Parmi ceux qui, de près ou de loin, directement ou indirectement, s'inspirèrent de la manière de Jacopo Negretti, il convient de nommer plusieurs bons artistes : au premier rang, Andrea Micheli, dit le Vicentin (1539-1914), doué d'une imagination vigoureuse. Ses vastes toiles, la *Bataille de Curzola* et le *Débarquement d'Henri III*, au Palais des Doges, ont clos dignement le cycle de la grande peinture vénitienne.

Au nombre des disciples de Palma, il faut encore mentionner Leonardo Corona de Murano (1561-1605), fort apprécié par Alessandro Vittoria, et qui, dans certaines œuvres, imita le Tintoret. Corona eut, à son tour, pour élève le Dalmate Matteo Ponzone (vers 1633, fig. 146). Giovanni Carboncino, dont l'activité se prolongea jusque vers la fin du XVIIe siècle, se forma dans l'atelier de Ponzone.

Pietro Damini de Castelfranco (né en 1592, mort de la peste en 1631) copia souvent les grands maîtres du XVIe siècle ; son coloris est vigoureux,

FIG. 146. — M. PONZONE. SAINT GEORGES, SAINT JÉRÔME ET SAINT CLÉMENT.
(Venise, Église Santa Maria dell' Orto.) (Cliché Alinari.)



FIG. 147. — G.-B. PITTONI.
LA MADELEINE.

comme aussi celui de Pietro Muttoni, dit " della Vecchia " (1605-1678), auteur de nombreux cartons pour les mosaïques de Saint-Marc, tels que l'*Enlèvement* et l'*Arrivée à Venise du Corps de Saint Marc*. Il eut la prétention d'imiter le coloris de Giorgione dans des têtes de guerriers ; mais il tomba souvent dans l'exagération.

Il est aisé de voir que la grande école vénitienne, de Giorgione au Tintoret, comprenait trop de maîtres fameux pour que les peintres secondaires et les artistes postérieurs fussent formés sous une seule influence ; tout au plus peut-on dire que Carlo Ridolfi de Lonigo (1594-1658), remarquable surtout comme historien de la peinture, suivit les traces du Tintoret (fig. 150) ; Giovanni Contarini (1549-1606), auteur de la *Bataille de Vérone*, au Palais ducal, et de la *Nativité de la Vierge*, aux Saints-Apôtres (fig. 145), se réclamait de Titien, et Tiberio Tinelli (1586-1638) de Leandro Bassano ; Tinelli se consacra avec succès au portrait (fig. 152) ; dans les dernières années de sa vie, il imita Van Dyck.

Bernardo Strozzi, dit le Capucin, ou "il Prete Genovese" (le prêtre génois), apporta de Gênes à Venise la manière pleine et forte de Rubens ; rejetant tout élément ténébreux, il tint à se montrer brillant et gai ; ces qualités se manifestent dans le *Saint Sébastien blessé*, à San Benedetto, et dans l'*Ange gardien*, aux Saints-Apôtres. Strozzi était en outre un portraitiste vigoureux, capable de lutter avec les meil-



FIG. 148. — PIETRO MALOMBRA. — VENISE REÇOIT LES SUPPLIQUES DE SES SUJETS.
(Venise, Palais des Doges.) *(Cliché Alinari.)*



Fig. 149. — Domenico Tintoretto. La Madeleine.
(Rome, Musée du Capitole.) *(Cl. Alinari.)*

leurs peintres flamands et espagnols ; hautement apprécié à Venise, il eut l'honneur d'achever avec Padovanino la décoration picturale de la Bibliothèque. Nicolas Renier, de Maubeuge, bon portraitiste, qui vécut à Venise jusqu'en 1641, et Jean Lys, né à Oldenbourg et mort à Venise en 1629, qui excellait dans les nus, introduisirent des éléments nouveaux de technique flamande et hollandaise ; le dernier surtout, grâce au fameux *Saint Jérôme* de l'église des Tolentini, contribua beaucoup à la renaissance de la peinture vénitienne au XVIII[e] siècle. Le naturalisme ténébreux de Michel-Ange de Caravage et l'éclectisme grave et habile des Bolonais tentèrent de conquérir Venise, comme ils avaient conquis le reste de l'Italie. Vers le milieu du XVII[e] siècle, toute une pléiade d'artistes vinrent s'établir et travailler dans la cité des doges : parmi ces sombres naturalistes, le meilleur fut peut-être Carlo Loth (1632-1698) (de Munich), très estimé de son temps ; on raconte qu'un de ses tableaux, la *Nativité*, de San Silvestro, lui fut payé " 100 écus hongrois" d'or. Luca Giordano a laissé dans la ville de la lagune des souvenirs de son beau talent, notamment les peintures de la Salute, et beaucoup de décorations de palais particuliers ; son style, d'une hardiesse fastueuse, eut de nombreux imitateurs ; le plus célèbre de ceux-ci fut Federico Crivelli (de Milan), qui travailla de 1663 à 1690 et fut le maître de Sebastiano Ricci.



Fig. 150. — Carlo Ridolfi. — Adoration des Mages.
(Venise, Église San Giov. Elemosinario.)
(Cliché Alinari.)

Mais, en général, les



Fig. 151. — Rosalba Carriera.
Portrait d'Henriette de Modène.
(Florence, Musée des Offices.)
(Cliché Giani.)

Vénitiens restèrent étrangers, hostiles même aux tentatives souvent opposées de rajeunir les traditions locales, sauf peut-être Sebastiano Bombelli (né en 1625, mort après 1716), qui commença par être disciple du Guerchin, puis le quitta pour revenir au Véronèse, dont l'influence, jointe à celle du Tintoret, finissait toujours par subjuguer les étrangers établis à Venise.

Vers 1650 mourut à Venise, âgé de soixante ans, un artiste qui se distinguait de ses contemporains par le savoir, la souplesse et un retour plus sincère à l'inspiration du Titien. Ce fut Alessandro Varotari, dit le Padovanino ; il était né à Padoue d'un peintre véronais, nommé Dario. On a dit du Padovanino qu'il réussissait dans tous les genres abordés par le Titien ; il traitait avec grâce les sujets aimables (fig. 154) et mettait de la grandeur dans les peintures héroïques. La variété, la vivacité, la science technique de son œuvre sont surtout remarquables dans les *Noces de Cana*, à l'Académie, et dans *Saint Libéral sauvant les Condamnés*, à l'église des Carmes ; ces précieuses qualités semblaient presque faire revivre à Venise les grands maîtres du passé et préparer ceux de l'avenir. La svelte élégance des formes, le moelleux de l'exécution, les raccourcis variés des personnages et l'architecture savante annoncent déjà les procédés nouveaux d'où sortirent, cent ans plus tard, les merveilleuses qualités de Tiepolo. Ces qualités, on en devine l'éclosion prochaine en étudiant les élèves du Padovanino, et notamment les œuvres de Pietro Liberi (1605-1687) (de Padoue), dont on



Fig. 152. — Tiberio Tinelli.
Portrait de Luigi Molin.
(Venise, Académie.) *(Cliché Alinari.)*

admire la *Bataille des Dardanelles*, au Palais ducal. Les œuvres de Raphaël et de Michel-Ange, à Rome, et celles du Corrège, à Parme, l'avaient vivement impressionné, sans nuire à l'unité de sa propre manière; l'éclat de son coloris fut apprécié, bien qu'il fît un usage parfois excessif du rouge, pour accentuer les contours et les ombres de ses charmantes figures; on retrouve un charme analogue chez Niccolò Bambini (1651-1736), mais sa couleur manque de force. C'est avec lui, avec le Padovanino et encore d'autres artistes, que se prépare à Venise la palette claire du XVIII[e] siècle ; en même temps se multiplient les sujets empruntés à la mythologie grecque.



FIG. 153. — ANTONIO ZANCHI. LA PESTE DE 1630.
(Venise, École de Saint-Roch.)

Il serait impossible de parler ici de toutes les médiocrités de ce temps : avec les étrangers qui imposaient leur manière ou imitaient maladroitement le genre italien, avec les Vénitiens incapables d'une réaction sérieuse, l'art devint inégal. A peine peut-on citer, parmi ceux que soutenait encore la foi dans les vieux maîtres, Antonio Zanchi (d'Este) (1639-1722) ; on lui reproche les tons sourds de sa palette, tout en reconnaissant la solidité de ses compositions (fig. 153); associé à Pietro Negri, il peignit le long des escaliers de la Scuola di San Rocco les impressionnantes allégories de la peste de 1630 ; Antonio Fumiani (1643-1710), d'une fantaisie attachante, quoique ses pein-

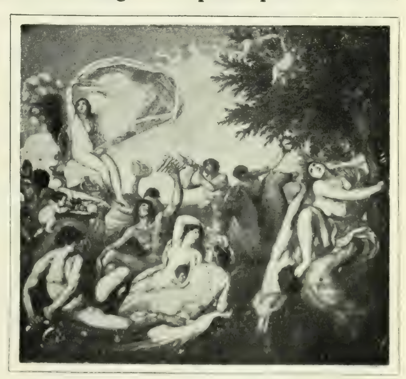


FIG. 154. — PADOVANINO. — LE TRIOMPHE DE VÉNUS.
(Bergame, Académie Carrara.) (Cliché Alinari.)

tures du plafond de San Pantaleone soient d'un coloris sombre et fumeux (fig. 156) ; Andrea Celesti (1637-1706), dont les couleurs défectueuses ont obscurci les tableaux (fig. 157), et Niccolò Casana (1659-1714), d'une famille d'artistes, auteur de portraits et de bacchanales aux tonalités éclatantes.

L'orage qui avait troublé la peinture vénitienne fit place au calme, et l'art resplendit d'une lumière et d'une grâce nouvelles ; le XVIIe siècle s'achève, et nous entrons dans le magnifique XVIIIe siècle vénitien avec Gregorio Lazzarini (1654-1740) : sa palette a souvent de la force et de la gaieté ; son dessin est fin et séduisant ; il possède surtout un sens très vif de la composition sans rien de la manière contournée de ses prédécesseurs ; on lui reprochera même un peu de froideur académique, notamment dans la *Charité de Lorenzo Giustiniani.*



FIG. 155. — SEBASTIANO RICCI. — PIE V ET DES SAINTS.
(Venise, Église dei Gesuati.)
(Cliché Alinari.)

Lazzarini forma de nombreux élèves, parmi lesquels on peut citer, assure-t-on, Tiepolo, bien que celui-ci ait eu des maîtres d'une autre envergure et d'une fantaisie plus éclatante. Sebastiano Ricci (1660-1734) (de Belluno), pur tempérament d'artiste, au pinceau facile (fig. 155), semblait réunir et concilier les tendances les plus opposées ; élève de Cervelli à Venise, imitateur en Lombardie de Magnasco, et à Bologne de Cignani, aussi prompt à s'inspirer des vieux maîtres que du Corrège, il acquit une palette abondante, surtout après avoir étudié, au cours de ses voyages, les artistes hollandais et flamands. Il peignit à Venise de vastes toiles, malheureusement disparues ; le palais de Schœnbrunn, près de Vienne, et celui de Hampton-Court, lui doivent de fastueuses décorations. Il exécuta le carton de la belle mosaïque des *Magistrats vénitiens vénérant le corps de Saint Marc* sur la façade de la basilique.

Gian Battista Pittoni (1687-1767), au pinceau aristocratique et facile, savait reproduire avec originalité, mais non sans affectation, les mouvements rapides, instantanés, des personnages ; l'art qu'il a

mis dans le choix de ses couleurs le fait apprécier (fig. 147). Son tableau célèbre de la *Multiplication des pains et des poissons*, qu'on croyait perdu, est exposé dans la sacristie de Santo Stefano. Jacopo Amigoni (1675-1752) est un artiste très vivant, à la manière un peu menue. Comme il travailla longtemps en Allemagne, à Londres et en Espagne, où il mourut au service de la Cour, il est plus facile de l'étudier à l'étranger qu'à Venise.



FIG. 156. — A. FUMIANI. — DÉTAIL DU PLAFOND DE SAN PANTALEONE, A VENISE. *(Cliché Alinari.)*

Au commencement du XVIIIe siècle, nombreux étaient à Venise les peintres capables d'exécuter de vastes compositions d'une allure théâtrale, sur des toiles immenses, d'un grand effet décoratif. Rappelons Antonio Molinari (né en 1665, qui vivait encore en 1727) ; on admire dans la salle de la Libreria son *Triomphe de l'Armée Sainte*, autrefois à l'église du Corpus Domini, et une autre composition grandiose à San Pantaleone ; Gaspare Diziani (1690-1763), élève de Ricci, spécialement apprécié pour ses décors de théâtre ; Giovanni Pellegrini (1675-1741), qui voyagea à travers presque toute l'Europe, invité par les cours souveraines : à Paris, il peignit la fameuse salle du Mississipi, où il groupa plus de cent figures. Mais celui qui vraiment prépara Tiepolo, celui dont le dessin vigoureux rendit à l'art vénitien du XVIIIe siècle le nerf et la force, fut Piazzetta, bien mieux que Lazzarini, en général d'une sage modération, ou que Ricci et d'autres artistes trop exubérants.



FIG. 157. — ANDREA CELESTI. — LE VEAU D'OR. *(Venise, Palais des Doges.)* *(Cliché Alinari.)*

Gian Battista Piazzetta (1682-1754) s'occupa d'abord de



Fig. 158. — Domenico Maggiotto.
La Peinture.
(Venise, Académie.)

sculpture sur bois, dans l'atelier de son père Jacopo. Puis il fit de la peinture et suivit les leçons du Bolonais Giuseppe Crespi ; il lui emprunta, en l'exagérant, son amour des contrastes d'ombre et de lumière et prodigua l'argent, là où les vieux Vénitiens avaient employé l'or (fig. 160). Artiste élégant dans ses dessins, dans ses gravures et dans ses tableaux de petite dimension, il s'est vu reprocher quelque faiblesse dans la conception et le coloris des grandes toiles ; cependant la *Décollation de Saint Jean-Baptiste*, à Padoue, et le *Saint Dominique en gloire*, à l'église des Saint Jean et Saint Paul à Venise, font justice de cette critique.

Giuseppe Angeli (1709-1798), qui peignit aux Frari une suave *Immaculée Conception* ; le Dalmate Federico Bencovich, dont on admire à San Sebastiano un beau tableau attribué autrefois à Piazzetta ; Domenico Maggiotto (1729-1798 ; fig. 158), se réclamèrent de Piazzetta jusqu'au moment où Tiepolo les entraîna à sa suite. D'autres s'élancèrent immédiatement dans le sillage de Tiepolo, comme Fabio et Giovanni Battista Canal, qui peignirent à fresque un grand nombre d'églises de la province de Trévise. C'est de Tiepolo que procède le nouvel éclat de la peinture vénitienne, et ce sont ses propres fils, ceux qui subiraient le plus directement son influence, qui éclipsèrent ses autres disciples. Quelques œuvres de l'aîné, Giovanni Domenico (1727-1804), sont d'une force réelle et ont quelquefois été attribuées à Tiepolo : le second, Lorenzo (1736-1772), acquit la réputation d'un graveur remarquable.

Avant de nous occuper de la grande peinture décorative de G. B. Tiepolo, il faut parler d'autres formes artistiques qui fleurirent en même temps à Venise. Tel est le portrait, brillamment renouvelé par Sebastiano Bombelli (d'Udine), déjà nommé ici, maître du fameux Vittore Ghislandi (1655-1743), Bergamasque, appelé aussi

Fra Paolotto, ou Frate da Galgario, du nom du monastère qu'il habitait dans sa patrie. Bartolomeo Nazzari, autre Bergamasque (1689-1758), enseigna également l'art du portrait avec goût et exactitude ; sa technique nouvelle comportait notamment l'emploi de vernis très renommés.

Un genre spécial, tout à fait exquis, dont la grande vogue se répandit dans la moitié de l'Europe, fut celui des portraits au pastel de Rosalba Carriera (1675-1758), d'une grâce vaporeuse et charmante (fig. 151). Ceux de Pietro Longhi (1702-1785) sont vifs, spontanés ; mais ceux de son fils Alessandro (1733-1813), souvent en pied, sont plus imposants ; tel est celui du Musée de Padoue, d'un charme vraiment fascinateur. Domenico Pellegrini (1759-1840) continua ces nobles traditions ; son portrait du célèbre graveur Francesco Bartolozzi fut même attribué à Romney et à Reynolds. Il faut reconnaître à Pietro Longhi un talent spécial dans la peinture de genre ; on apprécie en lui le *chroniqueur* le plus avisé de la vie vénitienne intime, reproduite en une longue série de tableautins intéressants qu'anime l'esprit de Goldoni (fig. 159).

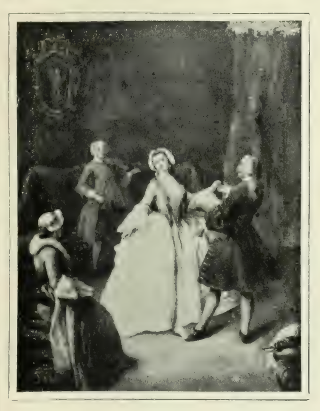


FIG. 159. — PIETRO LONGHI.
LE MAÎTRE DE DANSE.
(Venise, Académie) (Cliché Alinari.)

La prodigieuse école des paysagistes eut plus d'importance encore que celle des portraitistes ; les œuvres en sont très recherchées et atteignent des prix élevés. Elles se distinguent par la beauté du dessin, la science de la perspective et le charme du coloris.

Les paysagistes pouvaient mieux que d'autres s'inspirer d'une excel-



FIG. 160. — G. B. PIAZZETTA
LA DEVINERESSE.
(Venise, Académie.)
(Cliché Alinari.)

lente tradition. Dès le temps de Jacopo Bellini, on remarque un goût très vif pour les cadres naturels ou les décors d'architecture; Gentile Bellini, Vittore Carpaccio et bien d'autres nous ont conservé avec une exactitude toute moderne l'aspect des places, des rues, des églises ou des canaux de Venise. Chez Giorgione et chez le Titien, la fantaisie large et poétique reprend le dessus, pendant que le Véronèse développe les motifs architectoniques qui continuent à s'enrichir d'effets nouveaux à travers le XVII[e] siècle. Si les perspectives d'architectures furent assez recherchées par les anciennes écoles, il est très rare, dans le reste de l'Italie, de trouver des tableaux qui reproduisent des vues de villes réelles. Luca Carlevaris (d'Udine) (1665-1718; fig. 164), Michele Marieschi (mort en 1743) et Antonio Visentini (1688-1782), à la fois peintres et graveurs, les plus anciens représentants de la nouvelle école, n'en furent pas les plus célèbres, quoique leurs œuvres soient aimables et faciles. Mais leur renommée est éclipsée par l'admirable trio de Canal, Guardi et Bellotto. Antonio Canal, dit le Canaletto (1697-1768), fils d'un certain Bernardo, décorateur de théâtres, se consacra tout jeune à l'étude du paysage et de la perspective. Il se rendit à Rome, où il dessina des ruines antiques; à son retour à Venise, il se mit avec passion à en peindre les parties les plus belles et les plus pittoresques, sous les lumières infinies de ses eaux miroitantes. Ses deux tableaux, appartenant à la collection Sormani, à Milan (fig. 161), et la *Scuola di San Rocco*, à la Galerie Nationale de Londres, suffiraient à sa gloire. Le soleil éclatant, les brumes délicates, les ombres légères de ses toiles sont la réalité même. Francesco Guardi (1712-1793) eut au contraire une pâte nacrée. Sous son pinceau, tout est vivant et irisé (fig. 162). Il n'a besoin ni de l'exactitude



FIG. 161. — CANALETTO. — L'AMBASSADEUR IMPÉRIAL, COMTE DE BOLOGNE, SE REND A LA PREMIÈRE AUDIENCE AU PALAIS DES DOGES.
(Milan, Palais Sormani.)

de Canal, ni de celle plus grande encore de Bellotto, pour reproduire ce qu'il ressent. Des nuages vaporeux, les ténèbres d'un orage derrière des édifices inondés de soleil, l'atmosphère opaque où les figures s'estompent, les rayons sous lesquels elles s'illuminent, mettent une variété enchanteresse dans ses tableaux. Souvent, d'un long portique, il n'éclaire que trois ou quatre arcades ; ou bien il accumule toute la lumière sur un seul angle de palais, comme si ses ombres venaient des nuages et non des monuments voisins. A l'or sombre succède l'argent, à l'argent une série de teintes irisées, telles que son œuvre paraît, comme les coquillages, l'œuvre de la mer. Ses petits personnages ont grand air avec leurs manteaux agités par le vent ; leur démarche est pleine d'élégance ; ils sont supérieurs à ceux des autres artistes contemporains.



FIG. 162. — FRANCESCO GUARDI.
LE GRAND CANAL.
(Milan, Musée de Brera.) *(Cliché Alinari.)*

Bernardo Bellotto (1720-1780), quoique très habile, est inférieur à Canal et à Guardi ; sa perspective plus étudiée, plus exacte, est aussi moins poétique. Il rend les détails d'architecture avec une attention vigoureuse (fig. 163) ; chaque colonne, chaque pilastre se profile en pleine lumière ; il applique cette précision même aux édifices lointains et perd ainsi de cette transparence tant admirée chez Canal. Quant aux figures, il les rend par des coups de pinceaux savoureux et adroits.



FIG. 163. — BELLOTTO. — LA PIAZZETTA A VENISE.
(Rome, Musée National.)

En résumé, la perspective de Bellotto est correcte, celle de Canal aérienne, celle de Guardi

sentimentale. Le succès de leurs peintures suscita de nombreux imitateurs, et la production abondante tomba dans la vulgarité.

Marco Ricci (1676-1729), neveu de Sébastien, fut original dans des paysages et des marines de pure fantaisie ; après lui, Francesco Zuccarelli (1704-1788) jouit de la faveur publique ; il était Toscan, mais avait étudié la peinture à Venise, d'où il se rendit à Londres ; là, ses tableaux lui valurent des succès ; il y représentait des campagnes fraîches et lumineuses et peuplait de personnages d'une élégance toute française non seulement ses propres toiles, mais encore celles de Bellotto et de quelques autres. Après Giuseppe Zais (mort en 1784), le dernier disciple de Canaletto, Ippolito Caffi (1809-1866), mort à la bataille de Lissa, cultiva ce genre jusqu'en plein XIX[e] siècle.

C'est encore à l'école de la perspective vénitienne que se forma le beau talent de Gian Battista Piranesi (1720-1778), qui abandonna sa patrie attiré par le charme tout-puissant de Rome ; il y acquit la réputation d'un graveur remarquable ; ses estampes, étonnantes de force et de profondeur, reproduisent les ruines romaines les plus grandioses.

Le meilleur des aquafortistes est Marco Pitteri (1703-1786), dont l'art animait jusqu'aux œuvres des peintres médiocres, sans parler de ses interprétations des figures de Piazzetta. Il y avait à Venise toute une école d'habiles graveurs, où se forma, avant de se rendre à Londres, le Florentin Bartolozzi. Parmi eux, Francesco Novelli (1776-1836) mérite d'être mentionné pour l'étude toute spéciale qu'il fit des œuvres de Mantegna et de Rembrandt, dont il imita les estampes très habilement. Antonio Mario Zanetti (1720-1778), critique impeccable de la peinture vénitienne, était lui-même, malgré sa modestie, mieux qu'un simple dilettante de la gravure.



FIG. 164. — LUCA CARLEVARIS.
VUE DE VENISE.
(Rome, Musée National.)

Mais le génie le plus puissant du XVIII[e] siècle vénitien et de tout le XVIII[e] siècle italien, celui qui semble résumer le grand art de Venise pour

le faire briller d'un éclat suprême, fut Gian Battista Tiepolo (1693-1770). Comme coloriste, il procède de Paul Véronèse ; l'audace des clairs-obscurs lui est inspirée par Piazzetta ; quant à la science décorative, elle se trouve déjà chez les encadreurs et chez les décorateurs du XVIIe et du commencement du XVIIIe siècle, — nous en avons rappelé quelques-uns, — et chez Andrea Pozzo (de Trente) (1642-1709), grâce à qui la perspective des édifices et des personnages fit des progrès considérables. Mais toutes ces qualités, portées à leur plus haut degré, il les rehaussait encore par une vivacité et un goût personnels ; il subit aussi l'influence de la machinerie théâtrale, si merveilleuse, de son temps. Son imagination rapide était servie par une facilité d'exécution singulière et une faculté rare de se représenter l'effet pittoresque de ses idées. Chez lui, la conception d'une œuvre n'était pas une pure opération de l'esprit que réalisent ensuite de patientes recherches ; elle surgissait en lui comme une vision plastique. De là sa facilité étonnante à créer de merveilleux contrastes d'ombre et de lumière, de tons adoucis ou vibrants, spontanés ou voulus, immédiatement traduits, et qui suffisent souvent à déterminer tout le sentiment dramatique de l'action. La magie du coloris est une autre qualité maîtresse de Tiepolo ; par le jeu habile des contrastes, il sait lui donner une vigueur incroyable ; il s'inspire à chaque pas du Véronèse, sans arriver toutefois à ses notes plus limpides, à sa lumière plus diffuse et plus également répartie. Chez Tiepolo, la lumière prend, grâce aux alternances d'ombre, la même énergie que les teintes vives dans le voisinage des tons graves et sourds.



FIG. 165. — TIEPOLO. — LA VIERGE SUR UN TRÔNE ET DIVERSES SAINTES.
(Venise, Église dei Gesuati.)
(Cliché Alinari.)

Il s'acquitta de tâches prodigieuses, décora des villas, des palais, des églises, peignit des retables d'autels et de petits tableaux, traita des sujets sacrés (fig. 165 et 167), historiques, allégoriques,

mythologiques, humoristiques ; les princes de toute l'Europe le recherchaient, comme si le XVIIIe siècle avait eu le pressentiment qu'avec Tiepolo finissait la glorieuse lignée des grands artistes. De Venise il passa à Würzbourg, de Milan à Madrid, où, en présence du néoclassicisme de Raphaël Mengs, il consacra le triomphe suprême de l'art " baroque ".

Ainsi la peinture de Tiepolo illumina les derniers beaux jours de Venise, déjà sur son déclin, comme si ces rayons de gloire devaient consoler le noble orgueil de la cité des lagunes, dont la vie politique s'éteignait comme la flamme mourante du grand peintre. Puis vint la décadence, la solitude : les algues marines couvrirent les escaliers de marbre, les lichens envahirent les statues et les murs, et, selon le mot d'Alfred Meissner, les " notes qui retentirent sur la surface de la mer furent des sanglots et des gémissements étouffés ". Mais les images ne meurent pas et les palais resplendissent comme de gigantesques tables d'argent, où sont gravés des faits héroïques.

Après la mort de Tiepolo, les visions ardentes de son art s'affaiblirent peu à peu chez ses imitateurs ; aussi la phalange des classiques proclama-t-elle le retour nécessaire à l'antiquité; Raphaël Mengs était à la tête du mouvement ; il aspirait à la revanche depuis sa défaite de Madrid ; Winckelmann, le grand archéologue, le soutenait de son autorité ; grâce à l'art de David, de Batoni et d'Appiani, la petite troupe devint une armée, devant laquelle les représentants de la vieille école durent s'incliner.

La Vénétie produisit à ce moment encore un très grand artiste, le plus remarquable sans aucun doute de l'Italie d'alors, Antonio Canova. Né à Possagno, en 1757, d'une famille d'artistes, mort à Venise en 1822, il fut salué " prince de la sculpture et réformateur de



FIG. 166. — CANOVA. — PAULINE BORGHÈSE.
(Rome, Musée Borghèse).



FIG. 167. — TIEPOLO. — MOÏSE SAUVÉ DES EAUX.
(Musée d'Édimbourg.)

l'art ". Quel que soit le jugement que portent sur lui les modernes, il est certain qu'il dépassa de beaucoup ses prédécesseurs par la perfection de son style et de son exécution. Les monuments qu'il éleva aux papes Clément XIII et XIV firent une telle impression qu'on se crut au début d'une ère artistique nouvelle. Il était resté orphelin à l'âge de trois ans, mais des protecteurs lui permirent de faire ses études. Ses premiers ouvrages lui valurent des éloges et des Mécènes. Dès lors la fortune lui sourit ; les rois et les papes le couvraient d'or et d'honneurs ; les poètes le proclamaient divin (fig. 166).

Une Académie des Beaux-Arts, instituée à Venise dans la première moitié du XVIII[e] siècle, vit son autorité grandir sous la domination de Napoléon, puis sous celle de l'Autriche, et devenir en quelque sorte officielle. Logée d'abord dans une modeste petite maison à San Moisè (aujourd'hui capitainerie du port), elle émigra au grand palais de la Carita, dont elle devint propriétaire et qu'elle enrichit de nouvelles salles pour y exposer les tableaux enlevés aux Églises et aux Écoles. Sous la présidence de Leopoldo Cicognara, elle assuma la charge de l'enseignement des beaux-arts, profitant des modèles de plâtre recueillis autrefois par les Fassetti et acquis par François II. L'architecte Gian Antonio Selva (1753-1819), le peintre Teodoro Matteini (1754-1831), venu de Toscane

et de l'école de Batoni, le sculpteur Angelo Pizzi, etc., furent les artistes alors à la mode ; mais leur vogue dura peu, car leur art ne répondait pas à la vie politique et sociale, mais dérivait de l'imitation de l'antiquité et du désir d'en finir avec le style " baroque ", qui, après deux siècles et demi de durée, n'inspirait plus que lassitude.

Quarante ans à peine suffirent à étouffer ce classicisme favorable aux froides médiocrités, offrant au romantisme une victoire facile. Pendant cette nouvelle période, ce fut encore à Venise que l'art italien vit naître son meilleur peintre : Francesco Hayez (1791-1882), parti du classicisme, céda au courant et changea de doctrine avec la facilité d'un esprit prompt et influençable. En 1812, il exposa un *Laocoon* à Milan ; huit ans après, avec son *Carmagnola*, il était entré dans une nouvelle voie ; en 1823, il s'imposait au public avec *le Baiser* (fig. 168), chef-d'œuvre de ce sentimentalisme qui était alors le but principal de l'art. Mais, après que Hayez se fut établi à Milan, le romantisme n'eut plus à Venise que peu d'adeptes. Citons, parmi ceux dont les noms ont survécu, Natale Schiavoni (de Chioggia) (1777-1858), Tranquillo Orsi (de Mantoue) (1791-1844), Sebastiano Santi (1789-1866), Albano Tomaselli (1833-1856), Placido Fabris di Pieve d'Alpago (1802-1859), Giovanni Servi (1800-1885) et le Bolonais Ludovico Lipparini (1800-1856), qui peignit surtout des sujets classiques, bibliques et orientaux, de même que Michelangelo Gregoretti et Carlo Blaas (1815-1894).



FIG. 168. — FRANCESCO HAYEZ. LE BAISER.
(Milan, Musée du Castello.)
(Cliché Anderson.)

Avec Antonio Zona (1810-1892) et Pompeo Molmenti (1810-1894), la peinture parut s'éloigner du romantisme ; cette tentative fut rapidement étouffée par les liens de la tradition, et l'art resta conventionnel, sinon toujours dans les sujets, du moins dans la manière de les sentir et de les traiter, d'une technique froide et léchée. Mais une fois délivrée du joug étranger, Venise participa à la vie intellectuelle de toute l'Italie ; ses artistes revinrent aux merveilles de leur

ville. La peinture reprit vie, splendeur et vérité avec Vincenzo Cabianca (de Vérone) (1827-1902) et Giacomo Favretto (1859-1887), à la fantaisie riante, nous dirions volontiers goldonienne (fig. 169), moins éloigné qu'on ne pourrait le croire des artistes antérieurs au néo-classicisme, et notamment de Francesco Guardi.



FIG. 169. — GIACOMO FAVRETTO. PROMENADE SUR LA PIAZZETTA. *(Venise, Musée d'Art moderne.)*

Aujourd'hui, Venise est de nouveau, pour les peintres, le centre le plus important de l'Italie. Ses expositions internationales d'art qui ont lieu de deux en deux ans y contribuent grandement.

BIBLIOGRAPHIE. — Filippo Baldinucci, *Notizie di Professori del disegno.* — L. Lanzi, *Storia pittorica d'Italia.* — G. Rosini, *Storia della Pittura italiana.* — L. Pascoli, *Vite di Pittori, Scultori e Architetti moderni,* Rome, 1730. — G. Baglione, *Le Vite dei Pittori, Scultori, Architetti e Intagliatori,* Naples, 1733. — V. Marchese, *Memorie dei Pittori, Scultori e Architetti domenicani,* Bologne, 1878-1879. — J. Meyer, *Allgemeines Künstler-Lexicon,* t. III. — U. Thieme et L. Becker, *Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler,* t. I-III. — J. Burckhardt, *Cicerone,* 8e édit. — A. Venturi, *La Galleria Crespi in Milano,* Milan, 1900. — C. Ricci, *La Pinacoteca di Brera.* — Fr. Malaguzzi, *Catalogo della R. Pinacoteca di Brera.* — Hugo Schmerber, *Betrachtungen über die italienische Malerei im XVII. Jahrhundert,* Strasbourg, 1906. — M. Boschini, *Le ricche Miniere della Pittura veneziana.* — F. Zanotto, *Pinacoteca dell' Accademia veneta delle Belle Arti.* — C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell' Arte ovvero le Vite degli illustri Pittori veneti e del suo stato.* — P. Selvatico et V. Lazari, *Guida artistica di Venezia.* — P. Molmenti, *La Pittura veneziana ; Venezia.* — A. de Gubernatis, *Dizionario degli Artisti italiani viventi,* Firenze, 1892. — L. Callari, *Storia dell' Arte contemporanea in Italia,* Rome, 1909. — A. Colasanti, *Fifty years of Italian Art,* dans l'*Italian Review,* 1902. — G. Lafenestre et E. Richtemberger, *La Peinture en Europe,* Venise, Paris, *s. d.* — M. de Maslatrie, *Testament de Dominique Tintoretto, fils et élève du Tintoret,* dans la *Gazette des Beaux-Arts,* I, t. XIX, p. 569 ; t. XX, p. 90. — P. Lafond, *Domenicos Theotokopouli, dit Le Greco,* dans *Les Arts,* n° 58, 1906, p. 10. — Frank Jewett Mather, *El Greco,* dans *The Nation,* New-York, 21 oct. 1909. — A. Rossi, *Nuovi acquisti della Galleria Corsini, Due quadri di Domenico Theotokopouli,* dans le *Bollettino d'Arte del Minist. della P. I.,* 1908, p. 307. — V. Brocchi, *Il Padovanino,* dans les *Atti del reale Istituto veneto di scienze, lettere ed arti,* 1899-1900. — Laura Pittoni, *Dei Pittoni, artisti veneti,* Bergame, 1907. — Gino Fogolari, *Opere di Sebastiano Ricci e di G. B. Pittoni ricuperate dalle R. Gallerie di Venezia,* dans le *Bollettino d'Arte del Minist. della P. I.,* 1907, n° 7, p. 3. — A. de Sagredo, *Sull' Arte e sul Pittore Giovanni Contarini,* Venise, 1841. — Vittorio Malamani, *Rosalba Carriera,* dans les *Gallerie nazionali italiane,* t. IV, Rome, 1899. — E. Masi, *Carlo Goldoni e Pietro Longhi,* dans les *Studi sulla Storia del Teatro italiano nel sec. XVIII,* Florence, 1891. — Ugo Monneret de Villard, *Note su Pietro Longhi,* dans l'*Emporium,* t. XXI, 1905. — Aldo Ravà, *Pietro Longhi,* Bergame, 1909. — A. Moureau, *Antonio Canal, dit le Canaletto,* Paris, 1894. — V. Uzanne, *Les Canaletto,* Paris, *s. d.* — G.-H. Simonson, *Francesco Guardi,* Londres, 1905. — G.-H. Simonson, *Francesco Guardi,* dans les *Monatshefte für Kunstw.,* t. I, Leipzig, 1908. — Paolo Schubring, *Guardi,* dans le *Sitzungsbericht,* t. VI, 1902 ; *Der Berliner Kunstgeschichtlichen Geselschaft.* — Gino Fogolari, *Michele Marieschi,* dans le *Bollettino d'Arte,* juill 1909. — *Mostra tiepolesca in Venezia. Catalogo delle Opere esposte,* Venezia, 1896. —

P. Molmenti, *Il Carpaccio e il Tiepolo*, Turin, 1886. — C. Caversazzi, *Di alcuni dipinti di G. B. Tiepolo*, dans l'*Emporium*, t. IX, Bergame, 1899. — H. Modern, *Giovanni Battista Tiepolo*, Vienne, 1902. — E. Sack, *Giambattista und Domenico Tiepolo*, Hambourg, 1903. — P. Molmenti, *G. B. Tiepolo*, Milano, 1909. — G. Fogolari, *Domenico Pellegrini*, dans l'*Arte*, 1909. — A. d'Este, *Memorie di Antonio Canova*, Florence, 1864. — Cicognara, *Storia della Scultura*, t. III. — P. Molmenti, *Giacomo Favretto*, Rome, 1895. — L. Brosch, *Fra Vittore Ghislandi*, dans *Der Cicerone*, 1909. — V. Bernardi, *Il Pittore fra Vittore Ghislandi da Galgario*, Bergame, 1910. — R. Pantini, *Vincenzo Cabianca*, dans l'*Emporium*, juin 1902.





Fig. 170. — Mantegna. — Adoration des Mages.
(Florence, Musée des Offices.) *(Cliché Jacquier.)*

CHAPITRE VIII

PADOUE ET MANTOUE

ALTICHIERO ET AVANZO. — INFLUENCE DES ARTISTES FLORENTINS A PADOUE, DE GIOTTO A DONATELLO. — GUARIENTO. — F. SQUARCIONE ET SON ÉCOLE : ANDREA MANTEGNA, G. SCHIAVONE, B. PARENZANO, ANSUINO. — L'ŒUVRE DE MANTEGNA A PADOUE ET A MANTOUE. — LORENZO COSTA ; JULES ROMAIN ET LE PALAIS DU TÉ.

Padoue, une des plus grandes villes romaines de la Haute-Italie, fut souvent détruite au cours des invasions barbares ; à la fin du Moyen Age, elle était célèbre par son université, fondée en 1222. Après avoir subi le joug de la maison seigneuriale de Carrara, elle tomba en 1405 sous la domination des Vénitiens. Padoue même ne produisit aucun artiste de premier ordre, mais Andrea Mantegna naquit dans la région. Cette ville, comme Rome, eut le souci constant de sa beauté et fit souvent appel à des architectes, à des peintres et à des sculpteurs étrangers, qui l'ornèrent de chefs-d'œuvre et exercèrent autour d'elle une influence bienfaisante et durable (fig. 172).

Au début du XIVe siècle, nous y trouvons Giotto ; sur l'invitation d'Enrico Scrovegni, il décore la chapelle de Santa Maria della Carità, dite de l'*Arena*, parce qu'elle fut construite dans l'enceinte des arènes antiques ; puis, vers 1376, deux peintres très

remarquables, dont nous avons parlé plus haut, à la page 40, Altichiero de Vérone et Avanzo, ce dernier peut-être né à Vicence, au lieu de répéter des formules toutes faites, en cherchent de nouvelles et s'inspirent directement de la réalité. Vers le milieu du siècle suivant, on rencontre à Padoue d'excellents artistes florentins, Paolo Uccello, fra Filippo Lippi, et enfin le grand Donatello, qui y a laissé la statue équestre de Gattamelata (fig. 171) et l'autel de Saint-Antoine, œuvres admirables, qui déposèrent le germe fécond d'idées et de formes neuves dans le sol vénitien.



FIG. 171. — PADOUE. DONATELLO. MONUMENT DE GATTAMELATA.

Plus tard, ce fut presque toujours Venise qui fournit à Padoue les artistes dont elle eut besoin, de Lombardi à Sansovino, du Titien à Tiepolo. C'est à Padoue que naquit Guariento : celui-ci, tout en étudiant avec amour les œuvres de Giotto, n'imita pas en tout sa technique, mais resta fidèle aux fastueuses traditions gothico-byzantines (fig. 176). Aussi plut-il aux Vénitiens, qui lui confièrent au Palais des Doges quelques compositions historiques, ainsi que le *Paradis*, et ces peintures exercèrent de l'influence sur les artistes du temps. Immédiatement après Guariento, dont le dernier travail daté avec certitude remonte à 1365, une nombreuse pléiade de peintres, les uns du pays même, les autres étrangers, ornèrent Padoue d'œuvres remarquables.



FIG. 172. — PADOUE. — BASILIQUE DE SAINT-ANTOINE. *(Cliché Alinari.)*

Mais la vraie *école padouane* est celle de Francesco Squarcione (1397-1468 ?). On ne peut lui attribuer avec certitude

que deux tableaux, une *Vierge* au Musée de Berlin (fig. 173), et le polyptique de Padoue (fig. 174), exécutés entre 1449 et 1452 ; si les formes en sont dures et raides, les poses offrent une certaine recherche de nouveauté, notamment dans le Saint Antoine du retable padouan ; les scènes, mouvementées, sont rehaussées par un décor de marbres, de candélabres, de festons, de feuillages et de fruits, motifs que les élèves de Squarcione développeront en les perfectionnant.



Fig. 173. — Francesco Squarcione.
La Madone et l'Enfant.
(Musée de Berlin.)

Car, si sa valeur d'artiste fut médiocre, il n'en exerça pas moins une action très importante sur un nombre extraordinaire de disciples accourus de toutes les parties de l'Italie. Il ne faut pas s'en étonner : souvent la faculté d'enseigner est indépendante du don créateur : on a vu des artistes supérieurs se montrer maîtres médiocres, et le contraire arrive fréquemment.

De précieux documents, rendus à la lumière depuis peu de temps, ont montré que son atelier fut une sorte d'académie, riche en modèles anciens et modernes et en moulages rassemblés au cours de ses voyages ; il aimait l'art antique et vivait dans un milieu d'humanistes dont il subissait l'influence. L'école padouane eut un développement comparable à celle de Giovanni Bellini, postérieure d'un demi-siècle ; elle étendit ses rameaux jusqu'à Ferrare et à Brescia.



Fig. 174. — Francesco Squarcione.
Saint Jérôme et d'autres Saints.
(Padoue, Musée Municipal.)

Pendant cette période heureuse de l'art italien, parmi les 137 élèves sortis, dit-on, de l'école de Squarcione, plusieurs ont été de bons artistes, et l'un fut tout à fait supérieur.



Fig. 175. — Schiavone.
La Vierge et l'Enfant.
(Turin, Pinacothèque.)
(Cliché Anderson.)

Cet artiste de premier ordre, Andrea Mantegna, naquit probablement à Isola di Cartura, sur la Brenta, entre Padoue et Vicence, en 1431, et mourut à Mantoue en 1506. Quoique Isola fît alors partie du territoire de Vicence (aujourd'hui elle appartient à la province de Padoue), Mantegna ne manqua jamais de se dire padouan et de signer ainsi ; il peut donc être considéré comme tel. Pendant un certain temps, il fut l'élève favori de Squarcione et partagea le zèle et l'ardeur de tous ses condisciples, parmi lesquels il est juste de rappeler Giorgio Schiavone (fig. 175), né à Sebenico ; Bernardo Parentino ou Parenzano, dont la personnalité artistique se dessine mieux depuis qu'on lui a restitué diverses peintures, attribuées généralement jusqu'ici à Ercole Roberti ; il convient de mettre à part Ansuino da Forli, qui imita surtout les artistes florentins (fig. 178).



Fig. 176. — Guariento.
La Milice Céleste.
(Padoue, Musée Municipal.)
(Cliché Alinari.)

Mantegna subit ensuite l'influence salutaire de Niccolò Pizolo, de Villa Ganzerla, près de Vicence ; cet artiste, son aîné de dix ans, après avoir, croit-on, travaillé chez Squarcione, sut acquérir un style plus large et plus puissant en collaborant avec Donatello aux bronzes de l'autel de Sant' Antonio. Mantegna s'inspira enfin de Jacopo Bellini, dont, tout jeune, il épousa la fille, se rattachant ainsi étroitement à la grande famille des Bellini.

Mais la plus vigoureuse empreinte que reçut notre peintre fut celle de Donatello ; grâce à ce puissant génie, bien plus que

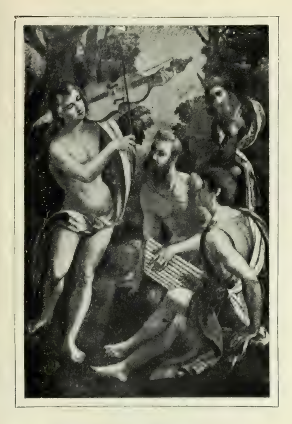


Fig. 177. — Liombruno.
Le Jugement de Midas.
(Musée de Berlin.)

par l'influence de Paolo Uccello et de Filippo Lippi, l'art padouan, jusqu'alors calme et recueilli, connut la profondeur et l'intensité du sentiment. C'est en Donatello qu'Andrea Mantegna vit réalisé l'idéal de vérité et de beauté qui de loin lui souriait comme un songe inaccessible : c'est en Donatello qu'il trouva l'observation amoureuse et libre de la nature, unie au culte de l'art classique (fig. 170 et 179).

Un concours fut ouvert entre divers artistes de l'école padouane pour un tableau de la chapelle des Eremitani : Mantegna en sortit, à vingt et un ans, plus que victorieux, vraiment célèbre (fig. 180). Son habileté technique avait atteint la vérité et l'émotion ; l'étude de l'antiquité et de l'œuvre de Donatello éveilla en lui ce sens du grandiose qu'il portait dans son âme et qu'il s'efforçait déjà d'exprimer. Mais il ne s'en tint pas là : il réalisa des progrès étonnants en appliquant les lois de la perspective non seulement à l'architecture, mais aussi à la personne humaine, avec une maestria et une vigueur nouvelles, jusqu'à réaliser le fameux raccourci du *Christ mort*, au Musée de Brera (fig. 183).



Fig. 178. — Ansuino da Forli.
Prédication de Saint Christophe.
(Padoue, Église des Eremitani.)
(Cliché Alinari.)

S'il fut toujours consciencieux et soigneux dans l'exécution, Mantegna eut un coloris moins brillant et moins fondu que celui de Giovanni Bellini, plein de force et d'harmonie cependant. Mais sa véritable et magistrale originalité, c'est la sévérité de son style, le caractère puissant et varié de ses compositions, sa science profonde de la perspective dans toutes ses applications, l'énergie des formes et de l'expression. En 1459, Man-



Fig. 179. — Mantegna. Saint Georges. *(Venise, Académie.)*

tegna entra au service des Gonzague (de Mantoue) ; à Padoue restaient, outre plusieurs élèves estimables de Squarcione, quelques bons sculpteurs de l'école de Donatello ; le meilleur est Bellano (1435 ?-1497 ? ; fig. 185), maître à son tour d'Andrea Briosco, dit il Riccio (1470-1532), auquel nous devons des bronzes très admirés, entre autres les candélabres de l'église de Sant' Antonio (fig. 184). Un autre sculpteur chez qui se retrouve l'influence de Donatello fut Giovanni Minello de' Bardi, disciple probablement aussi de Bellano (1460 ?-1527) : on a de lui de nombreuses figures en terre cuite et de riches décorations de marbre.

Vers la première moitié du XVIe siècle, Padoue vit s'épanouir une abondante floraison de peintres, presque tous élèves ou imitateurs du Titien, qui avait laissé dans les fresques de la Scuola de Sant' Antonio et des Carmes des témoignages magnifiques de son génie.

Mais il est temps de suivre Mantegna à Mantoue, où il entra au service du marquis Lodovico Gonzaga, ce qui ne l'empêcha pas d'ailleurs d'entreprendre des voyages et d'exécuter divers travaux à Vérone, à Florence, à Rome, etc.

En 1474 (l'année où naquit Isabelle d'Este), il se mit à décorer la *Camera degli Sposi* (la chambre des époux), au château de Mantoue (fig. 182) ; on y admire la beauté des ornements en clair-obscur, les effets de perspective et l'expression des nombreux portraits (fig. 181). Plus tard, il peignit



Fig. 180. — Mantegna. Saint Jacques le Majeur devant l'Empereur. *(Padoue, Église des Eremitani.)* *(Cliché Alinari.)*

pour le palais de Saint Sébastien les *Triomphes de César*, merveille de grandeur classique (aujourd'hui à Hampton-Court). Mantoue devint à cette époque un véritable centre de vie artistique, grâce à Mantegna et grâce à Isabelle d'Este ; en 1490, elle épousa Francesco Gonzaga et fut accueillie avec enthousiasme par les habitants de la ville et les



FIG. 181. — MANTOUE. — MANTEGNA. " CAMERA DEGLI SPOSI ". PORTRAITS DES GONZAGUE. *(Cliché Alinari.)*

étrangers accourus de toutes parts. Éprise de beauté artistique, cette princesse écrivait lettres sur lettres aux meilleurs artistes et leur commandait des tableaux, des sculptures, des céramiques, des instruments de musique, des livres, des médailles, des gravures, des bijoux. Ils répondaient en foule à son

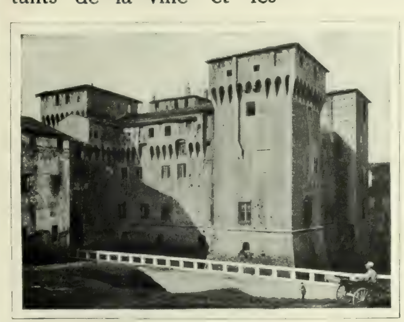


FIG. 182. — MANTOUE. CHATEAU DES GONZAGUE.

appel ; Isabelle d'Este, à qui le duc de Valentinois avait fait présent du *Cupidon* de Michel-Ange, réussit à se procurer un *Cupidon* antique comme pendant. Elle entretenait des relations avec Giovanni Bellini, avec Léonard de Vinci, avec Buonarroti, et ce fut à sa requête que Baldassare



FIG. 183. — MANTEGNA. — LE CHRIST MORT. *(Milan, Musée de Brera.)* *(Cliché Alinari.)*

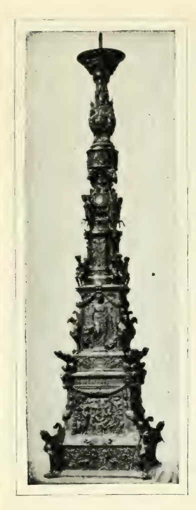


FIG. 184. — RICCIO. CANDÉLABRE EN BRONZE. *(Padoue, Basilique de Saint-Antoine.) (Cliché Alinari.)*

Castiglione amena Jules Romain à Mantoue, en 1524.

Mais à cette époque il y avait déjà dix-huit ans que Mantegna était mort, et ceux de ses disciples encore vivants avaient adopté une manière nouvelle. Parmi ceux qui ont suivi momentanément l'influence de Mantegna, nous rappellerons Girolamo da Cremona, et Lorenzo Liombruno (1489-1537 ?), artiste de valeur dont l'œuvre très vivante est inspirée tantôt de Mantegna, tantôt de Costa (fig. 177).

Nous aurons l'occasion de reparler de quelques-uns de ces artistes ; bornons-nous à constater ici que, si l'influence de Mantegna, dans son ensemble, ne fut pas durable, en revanche la sévérité de son art s'exerça utilement sur la peinture de la Haute-Italie. Il ne faut pas oublier non plus que ses enseignements servirent de guide au Corrège, surtout pour l'application de la perspective du corps humain.

La charge de peintre de la cour de Mantoue, à la mort de Mantegna, échut à Lorenzo Costa l'Aîné, qui avait quitté Bologne après l'expulsion des Bentivoglio, seigneurs de la ville. Nous parlerons de lui quand il sera question de l'école ferraro-bolonaise, dont la prospérité date précisément de la domination des Bentivoglio. Il est difficile de se figurer l'excellent Costa, peintre fin et compassé, succédant au puissant Mantegna. Pourtant ses manières de grand seigneur lui attirèrent les bonnes grâces de la cour ; il accomplit son travail à Mantoue avec dignité et y finit tranquillement ses

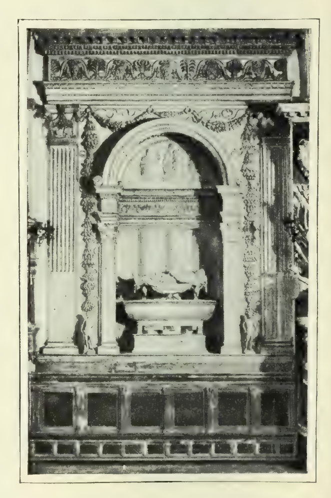


FIG. 185. — BELLANO. — TOMBEAU D'ANTONIO ROSELLI. *(Padoue, Basilique de Saint-Antoine.) (Cliché Alinari.)*



Fig. 186. — Giulio Romano. — Le Repas de noces de l'Amour et Psyché. *(Mantoue, Palais du Té.)* *(Cliché Alinari.)*

jours. A l'arrivée de Jules Romain, qui apportait le style moderne, l'œuvre de Costa fut peu à peu délaissée, et ses élèves l'abandonnèrent pour suivre de nouvelles voies.

A Francesco Gonzaga, mort en 1519, succéda Federico II, proclamé duc par Charles-Quint, l'année où celui-ci fut couronné à Bologne par Clément VII. Federico mourut en 1540, un an seulement après sa mère, qui, au point de vue des arts, était restée l'âme de sa cour. Le Palais du Té (fig. 187 et 188), gloire des Gonzague pendant cette période, fut construit entre 1525 et 1535 par Giulio Pippi, dit Jules Romain (1492-1546), décoré en partie par lui (fig. 186) et en partie, d'après ses dessins et ses conseils, par Francesco Primaticcio, Benedetto Pagni de Pescia, Rinaldo Mantovano, mort jeune, dont Vasari a dit " que jamais cette cité n'eut un plus brave homme ". Parmi ceux qui travaillèrent au fameux palais, on trouve encore Giovanni Battista Ghisi ou Bertani, architecte, sculpteur et graveur, frère de Domenico et père d'Adamo, de Diana Mantovana (1536-1588), qui épousa l'architecte Francesco da Volterra, de Giorgio (1524-1582) et de Teodoro (1536-1601), tous peintres et graveurs. Jules Romain prépara en outre plusieurs dessins pour les fresques de Sant' Andrea, la belle église construite sur les plans de Leon Battista Alberti (fig. 189), coopéra avec Giovanni Battista Ghisi à la transformation du plan du vieux



Fig. 187. — Mantoue. — Atrium du Palais du Té. *(Cliché Alinari.)*



Fig. 188. — Mantoue. — Salle des chevaux au Palais du Té.
(Cliché Alinari.)

dôme, et surtout travailla pour le compte d'Isabelle et de Federico à la décoration du palais ducal. Plus tard Lorenzo Costa *le Jeune* (1537-1583) y peignit la *Salle du Zodiaque* ; il était d'une famille d'artistes, à laquelle appartinrent aussi Ippolito (1506-1561) et Luigi.

Parmi les élèves de Lorenzo Costa *le Jeune*, citons, outre Teodoro Ghisi, déjà nommé, Pietro Facchetti et Hyppolite Andreasi (1548-1608), qui imita aussi le Parmigliano ; Hyppolite Costa eut pour disciple Francesco Borgani (1587-1624).

Dans la suite, la cour de Mantoue ne se fit pas faute d'appeler des artistes étrangers : Antonio Maria Viani (de Crémone) ; Domenico Feti (de Rome) ; Giovanni Benedetto Castiglione (de Gênes) ; Giovanni Canti (de Parme). En 1708, les Gonzague furent chassés du duché de Mantoue, et cette ville, dont le passé avait été si grand, devint sujette de l'Autriche, qui l'occupa, sauf pendant la période *française*, jusqu'en 1866. En 1752, Marie-Thérèse y fonda une *Académie royale*, où travaillèrent Giuseppe Bazzani († 1769), Domenico Conti († 1817) et Giuseppe Bottani (1717-1784).



Fig. 189. — Mantoue. Sant'Andrea.
(Cliché Alinari.)

Aujourd'hui la merveilleuse cité, fondée, selon la légende recueillie par Dante, à la place où reposent les restes de la prophétesse Manto, végète solitaire au milieu de ses lacs ; les étrangers ne la connaissent pas autant qu'elle le mérite, et les Italiens pas davantage. Elle songe

au poème glorieux de son existence passée, où se rencontrent Virgile et Sordello, Isabelle d'Este, Andrea Mantegna et les martyrs de Belfiore.

BIBLIOGRAPHIE. — Filippo Baldinucci, *Notizie dei Professori del disegno.* — L. Lanzi, *Storia pittorica d'Italia,* — G. Rosini, *Storia della Pittura italiana.* — Lermolieff (Morelli), *Kunstkritische Studien über italienische Malerei.* — Cavalcaselle et Crowe, *Storia della Pittura italiana ; History of Painting in North Italy.* — Berenson, *North Italian Painters.* — U. Thieme et L. Becker, *Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler,* t. I, III. — Burckhardt, *Cicerone,* 8e éd. — L. Venturi, *Le Origini della Pittura veneziana.* — L. Testi, *La Storia della Pittura veneziana,* 1re partie, *cit.* — M. Pietrucci, *Biografia degli artisti padovani,* Padoue, 1858. — G.-A. Moschini, *Della Origine della Pittura in Padova,* Padoue, 1826. — Lazzarini et Moschetti, *Documenti intorno alla Pittura padovana del 400,* dans le *Nuovo Archivio Veneto,* 1909. — N. Baldoria, *Documenti per la Storia dell' Arte in Padova,* dans l'*Archivio storico dell' Arte,* 1891, nº 1. — G.-M. Urbani de Gheltof, *Gli Artisti del Rinascimento nel vescovado di Padova,* Padoue, 1883. — G.-M. Urbani de Gheltof, *La Ceramica in Padova,* Padoue, 1888. — A. Moschetti, *Il Museo Civico di Padova,* Padoue, 1903. — O. Ronchi, *Padova,* Padoue, 1909. — P. Brandolese, *Pitture, Sculture, Architetture di Padova,* Padoue, 1795. — Selwyn Brinton, *Humanism and Art. Padua and Verona,* Londres, 1907. — P. Selvatico, *Guida di Padova,* Padoue, 1869. — B. Gonzati, *La Basilica di S. Antonio di Padova descritta e illustrata,* Padoue, 1852. — Michele Caffi, *Il Santo,* Padoue, 1889. — *Memorie storiche sulle Chiese di S. Maria del Torresino e di S. Michele in Padova,* Padoue, 1854. — Rossetti, *Descrizione delle Pitture, Sculture e Architetture di Padova,* Padoue, 1780. — E. Lovarini, *Intorno a un progetto del Sansovino per il Duomo di Padova,* dans les *Atti e Memorie della R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Padova,* anno CCCLVIII, n. s., t. XV, 1899. — B. Perissuti, *La Basilica di S. Antonio e la Repubblica francese a Padova nel 1797,* Padoue, 1899. — N. Baldoria, *Il Briosco e il Leopardi architetti della chiesa di S. Giustina in Padova,* dans l'*Archivio Storico dell' Arte,* 1891, t. IV, 185. — A. Moschetti, *La Cappella degli Scrovegni e gli affreschi in essa dipinti,* Florence, 1904. — A. Venturi, *Storia dell' Arte italiana,* t. V et VI. — P. Schubring, *Altichiero und seine Schule,* Leipzig, 1898. — E. Förster, *Die Wandgemälde der S. Georgenkapelle zu Padua,* Berlin, 1840. — J. von Schlösser, *Giusto's Fresken in Padua,* dans le *Jahrb. d. Kunsth. Samml. des allerhöchsten Kaiserhauses,* 1896 ; *Zur Kenntniss der künstlerischen Ueberlieferung im späten Mittelalter, ibid.,* 1903. — A. Venturi, *Il Libro di Giusto per la Cappella degli Eremitani in Padova,* dan sles *Gallerie nazionali italiane,* t. IV, 1899. — A. Venturi, *Il Libro dei disegni di Giusto* (*ibid.,* t. V, 1902). — A. Venturi, dans l'*Arte,* 1903, p. 79. — L. Dorez, *La Canzone delle virtù e delle Scienze di Bartolomeo di Bartoli da Bologna,* Bergame, 1904. — G. Fogolari, *Gli Affreschi del Guariento a Bassano,* dans l'*Arte,* t. II, 1905. — A. Schiavon, *Guariento,* dans l'*Archivio Veneto,* t. XXXV. — L. Menin, *Illustrazione delle stanze della I. R. Accademia di scienze, Lettere ed Arti di Padova,* Padoue, 1839. — P. Selvatico, *Francesco Squarcione,* Padoue, 1839. — P. Kristeller, *Francesco Squarcione e le sue relazioni con Andrea Mantegna,* dans la *Rassegna d'Arte,* 1909 ; *Giulio Campagnola,* Berlin, 1907. — E. Galichon, *Giulio Campagnola,* dans la *Gazette des Beaux-Arts,* 1, t. XIII, p. 332, et *Domenico Campagnola, peintre graveur du XVIe siècle* (*ibid.,* 1, t. XVII, p. 456). — P. Mantz, *Andrea Mantegna,* dans la *Gazette des Beaux-Arts,* 2, t. XXXIII, p. 5. — Maud Cruttwell, *Mantegna,* Londres, s. d. — Ch. Yriate, *Mantegna,* Paris, 1901. — E. Thode, *Mantegna,* Leipzig, 1897. — P. Kristeller, *Mantegna,* Londres, 1903. — C. Boito, *La Ricomposizion dell' Altare di Donatello,* dans l'*Archivio Storico dell' Arte,* 1895 ; *L'Altare di Donatello in Padova,* Milan, 1897. — Detlev Freiherr von Hadeln, *Ein Rekonstruktionversuch des Hochaltars Donatellos im Santo zu Padua,* dans le *Jahrb. der K. Pr. Kunstsamml.,* 1909. — P. Kristeller, *Ueber Donatellos Altarbau im Santo zu Padua,* dans le *Sitzungsbericht,* t. VIII, 1899, *der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.* — A. Gloria, *Donatello a S. Antonio di Padova,* Padoue, 1895. — C. von Fabriczy, *Donatellos Mitarbeiter und die Reliefs im Santo,* dans le *Repertorium. f. Kunstw.,* 1889, p. 103. — W. Bode, *Donatello à Padoue,* Paris, 1883. — F. Cordenons, *L'Altare di Donatello al Santo,* Padoue, 1905. — Brocchi, *Il Padovanino, op. cit.* — A. Moschetti, *L'Autoritratto del Padovanino,* dans le *Bollettino del Museo Civico di Padova,* 1899, p. 51. — B. Berenson, *An Altar-piece by Girolamo da Cremona,* dans *The Study and Criticism of italian Art,* série II, Londres, 1902, et *Una nuova Pittura di Girolamo da Cremona,* dans la *Rassegna d'Arte,* mars 1907. — W. Bode, *Madonnenbilder von Domenico und Francesco Morone,* dans le *Jahrb. der königl. preuss. Kunstsamml.,* t. VIII, p. 121. — G. Fogolari, *Francesco Cattaneo pittore padovano,* dans les *Atti dell' Accademia scientifica veneto-trentina,* nouvelle série, t. I, Padoue, 1904. — W. Bode, *Lo scultore Bartolomeo Bellano da Padova,* dans l'*Arch. storico dell' Arte,* t. IV, 1891. — C. Ricci, *Andrea da Valle a Ravenna,* dans le *Bollettino del Museo Civico di Padova,* 1909. — A. Venturi, *La Galleria Sterbini in Roma,*

Rome, 1906, p. 154. — Frizzoni, dans l'*Archivio storico dell' Arte*, 1890, p. 303. — A. Venturi, *Appunti sul Museo Civico di Verona*, dans la *Madonna Verona*, 1907, t. I, dans l'*Arte*, 1898, p. 357. — A. Munoz, *Dipinti di Bernardino Parenzano nel Museo Civico di Vicenza*, dans le *Bollettino d'Arte del Minist. della P. I.*, 1908, p. 7. — Carlo d'Arco, *Delle Arti e degli Artefici di Mantova*, Mantoue, 1857. — Fr. Antoldi, *Guida di Mantova*, Mantoue, 1835. — M. Pascasio, *Guida di Mantova*, Mantoue, 1905 ; *Guida di Mantova*, Mantoue, 1905 ; *Album del Palazzo ducale di Mantova*, Bergame, s. d. — A. Bertolotti, *Artisti in relazione coi Gonzaga signori di Mantova*, Modène, 1885 ; *Figuli, fonditori e scultori in relazione con la Corte di Mantova, nei secoli XV-XVII*, Milan, 1890. — Umberto Rossi, *La Patria di Sperandio*, Côme, 1897. — A. Venturi, *Sperandio di Mantova*, dans l'*Archivio storico dell' Arte*, t. I, Rome, 1888. — H. Mackowsky, *Sperandio Mantovano*, dans le *Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsamml.*, t. XIX, p. 171. — Bode, *ibid.*, p. 218. — A. Luzio, *La Madonna della Vittoria del Mantegna*, dans l'*Emporium*, t. XIV, 1901 ; *Isabella d'Este e Giulio II*, dans la *Rivista d'Italia*, déc. 1909. — Vittorio Matteuci, *Le Chiese artistiche del Mantovano*, Mantoue, 1902. — G. Prandi, *Vita e Opere di Lorenzo Leombruno*, Mantoue, 1825. — C. Gamba, *Lorenzo Leombruno*, dans la *Rassegna d'Arte*, 1906. — A. Luzio, *Il Palazzo del Te a Mantova*, dans le *Corriere della Sera*, 1905. — Stefano Davari, *Descrizione del Palazzo del Te di Mantova di Giacomo Strada, illustrata con Documenti tratti dall'Archivio Gonzaga*, dans l'*Arte*, 1899 ; *Descrizione del Palazzo del Te di Mantova*, Mantoue, 1905. — J. Aldobrandini, *La Sala dei Giganti nel Palazzo del Te presso Mantova creduta disegno di Giulio Romano, dimostrata invenzione e Opera di Rinaldo Mantovano* Vérone, 1833. — C. d'Arco, *Istoria della Vita e delle Opere di Giulio Romano*, Mantoue, 1838. — A. Venturi, *Lorenzo Costa*, dans l'*Archivio storico dell' Arte*, 1888. — E. Jacobsen, *Lorenzo Costa und Francesco Francia*, dans le *Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsamml.*, t. XX, p. 159. — G. Gruyer, *L'Art ferrarais à l'époque des princes d'Este*, Paris, 1897. — A. Patricolo, *Guida del Palazzo ducale di Mantova*, Mantoue, 1908 ; *Album del Palazzo ducale di Mantova*, Bergame, s. d.





FIG. 190. — VÉRONE. — AMPHITHÉATRE.
(Cliché Alinari.)

CHAPITRE IX

VÉRONE, VICENCE, BRESCIA ET BERGAME

MONUMENTS ANTIQUES, ROMANS ET GOTHIQUES DE VÉRONE ; LA RENAISSANCE ET L'ART CLASSIQUE. — LA PEINTURE : PISANELLO, SES MÉDAILLES ET SES PEINTURES. — L'INFLUENCE DE MANTEGNA ET DES BELLINI ; FUSION DE L'ÉCOLE VÉRONAISE AVEC L'ÉCOLE VÉNITIENNE. — VICENCE ET PALLADIO ; B. MONTAGNA ET SES ÉLÈVES. — BRESCIA : L'ANTIQUITÉ ET LE MOYEN AGE ; LA PEINTURE AU XVIe SIÈCLE : LE MORETTO ET LE ROMANINO. — BERGAME.

AUCUNE des merveilleuses cités subalpines de la Vénétie et de la Lombardie ne demeura étrangère au mouvement artistique ; toutes subirent plus ou moins l'influence de l'école padouane, puis des écoles vénitiennes. En parlant de ces dernières, nous avons eu déjà l'occasion de mentionner plusieurs artistes nés sur divers points du territoire vénitien ; puis nous nous sommes occupés de Padoue et de Mantoue, réunies par l'œuvre de Mantegna ; passons maintenant à l'art de Vérone, de Vicence, de Brescia et de Bergame.

L'histoire de la peinture à Vérone est d'une importance spéciale ; c'est, après celle de Venise, l'école la plus considérable de toute la région ; elle serait même la première, si la forme et l'élan qui caractérisèrent ses débuts ne s'étaient pas ralentis.

Cette ville ne manquait pas de traditions historiques et de monuments admirables, témoins de sa grandeur à l'époque antique et médiévale. Aujourd'hui subsistent encore de la période romaine la Porte des Lions, la Porte dite des Borsari, le théâtre et l'amphithéâtre (fig. 190) ; le Moyen Age a légué une belle série d'églises romanes ; il faut distinguer avant tout San Zeno (fig. 194), dont la



Fig. 191. — Vérone. — Église San Fermo Maggiore.
(Cliché Alinari.)

façade porte encore des sculptures de deux maîtres antérieurs à 1138, Guglielmo et Nicolò, et le Dôme, monument du même style, ainsi que San Fermo (fig. 191). Ces deux dernières églises, à la suite de remaniements divers, ont pris un aspect ogival; Sant' Anastasia (fig. 192) est un exemple du style ogival pur, avec un groupe considérable de tombeaux, dont les plus beaux sont ceux des Scaliger, dus en partie à des maîtres lombards (fig. 196).

Plus tard, au XVe siècle, la sculpture et l'architecture à Vérone, sous l'influence d'artistes toscans, inclinent vers la Renaissance. Il reste de cette nouvelle manière, déjà parvenue à sa maturité, des chefs-d'œu-



Fig. 192. — Vérone. — Église San Anastasia.
(Cliché Alinari.)

Fig. 193. — Vérone. — Palais Pompéi alla Vittoria.
(Cliché Alinari.)

vre de grâce et d'harmonie, tels que le Palais du Conseil (fig. 195) attribué sans preuve à Fra Giocondo, la porte de l'Archevêché, le campanile de Santa Maria in Organo, construit par Fra Giovanni (de Vérone) (1457-1525), célèbre aussi par ses sculp-

tures sur bois et ses marqueteries. Le classicisme s'imposa au XVI[e] siècle à Vérone grâce à l'influence de Michele Sammicheli (1484-1559), à qui sont dus des palais grandioses, la chapelle Pellegrini à San Bernardino, des rotondes, des coupoles, des campaniles et une notable partie des nouvelles fortifications. Mais ce fut la peinture qui s'épanouit surtout à Vérone dès le XIV[e] siècle. D'abord elle présente des caractères byzantins avec Cicogna, qui venait peut-être de Bologne ; puis elle subit l'influence giottesque, reconnaissable dans plusieurs fresques de San Fermo ; enfin, avec Altichiero, dont les œuvres, comme celles d'Avanzo, se trouvent surtout à Padoue, l'art véronais acquit un sentiment et une technique personnels, une magnificence, jusqu'alors inconnue, dans les fonds d'architecture, et une recherche persévérante de la réalité, qui laissèrent loin en arrière les formules giottesques épuisées



FIG. 194. — VÉRONE. — ÉGLISE SAN ZENO MAGGIORE.
(Cliché Alinari.)



FIG. 195. — VÉRONE. — PALAIS DU CONSEIL
(Cliché Alinari.)



FIG. 196. — VÉRONE. — TOMBEAUX DES SCALIGER.
(Cliché Alinari.)



Fig. 197. — Pisanello. — La Vision de Saint Eustache.
(Londres, National Gallery.)
(Cliché Hanfstaengl.)

(fig. 197). L'affirmation ou plutôt la conquête définitive du nouveau style est due à la génération suivante, sinon à Giovanni Badile (qui travailla de 1409 à 1448), du moins à Stefano (de Vérone), qu'autrefois on croyait né à Zevio (1375, mort après 1438; fig. 206) et à Antonio (nommé d'habitude *Vettore*) Pisano, communément appelé Pisanello (1397-1455). Stefano enrichit son art d'éléments étrangers empruntés surtout à l'école de Cologne et peut-être aussi à celle de Lombardie. Mais il est sans contredit inférieur à Pisanello, qu'on peut ranger parmi les plus grands promoteurs de la Renaissance. Gentile da Fabriano, qui se trouvait à Venise dès 1408, exerça sur Pisanello une influence indéniable; cependant, au contact de la réalité, celui-ci eut promptement conscience de sa propre force, et sa personnalité s'affermit de plus en plus. Ses travaux de médailliste contribuèrent à fortifier en lui une note large et puissante de naturalisme. Il fut le véritable restaurateur de cet art et groupa autour de lui une foule de disciples, parmi lesquels on cite, seulement à Vérone, Matteo Pasti, Giovanni Maria Pomedello et Giulio della Torre. Les médailles qui représentent Piccinino, Lionel d'Este, les Malatesta, Pier Candido Decembrio, Vittorino da Feltre, Filippo Maria Visconti, Jean Paléologue, Alphonse d'Aragon, Francesco Sforza, les Gonza-

Fig. 198. — Altichiero. — La Vierge et l'Enfant sur un trône. Anges et Saints.
(Vérone, Église S. Anastasia.)
(Cliché Alinari.)

gue, Inigo d'Avalos et Tito Vespasiano Strozzi, sont aussi admirables au point de vue de la vigueur des portraits que par les revers, où Pisanello a représenté des *nus*, des animaux, des paysages ; le sentiment de la réalité y est uni à une élégance incomparable et traduite en bronze avec une technique digne des anciens (fig. 202). Pour nous, il n'est pas moins intéressant comme dessinateur et comme peintre, surtout si l'on réfléchit que presque tous ses tableaux ont été achevés avant ses médailles. Déjà dans ses dessins se révèlent sa passion de recherche et son goût pour les objets naturels les plus beaux et les plus caractéristiques. Il y a, par ce côté, certains rapports entre lui et Léonard de Vinci. Les plantes, les fleurs, les animaux sous leurs aspects les plus divers ont autant d'intérêt pour lui que la figure humaine. Il les étudie avec une égale curiosité et les dessine avec le même soin. Dans la peinture, il ajoute à la beauté un pur reflet de poésie, qui la rend délicieuse. Cette qualité est remarquable dans l'*Annonciation*, à San Fermo de Vérone ; l'ange frémit d'émotion, se replie sur lui-même et se dissimule presque tout entier sous la courbe de ses ailes ; à Sant' Anastasia, Saint Georges semble éviter le regard reconnaissant que fixe sur lui la princesse ; Saint Eustache est surpris par l'apparition du cerf dans la forêt obscure, pleine d'animaux sauvages, où l'entrecroisement des branches ne laisse



FIG. 199. — F. BENAGLIO.
LA VIERGE, L'ENFANT
ET DES ANGES.
(Vérone, Musée Municipal.)
(Cliché Anderson.)



FIG. 200. — F. BONSIGNORI.
LA VIERGE, L'ENFANT
ET DES SAINTS.
(Vérone, Église San Bernardino.)
(Cliché Brogi.)



Fig. 201. — Romanino.
La Madone, l'Enfant
et des Saints.
(Brescia, Église San Francesco.)
(Cliché Alinari.)

filtrer un rayon " ni du soleil ni de la lune " (fig. 197) ; enfin le même charme se retrouve dans l'entretien plein d'émotion de Saint Antoine avec Saint Georges.

En 1436, Jacopo Bellini peignait à fresque dans le Dôme de Vérone sa *Crucifixion*, où les figures sont si nombreuses ; un peu plus de vingt ans après, Mantegna achevait à San Zeno son fameux triptyque. Ces œuvres insignes et celles de Pisanello furent les principales, mais non les seules inspiratrices des maîtres véronais venus plus tard. Francesco Benaglio, formé à l'école padouane (fig. 199), ne se réclama bientôt plus que de Mantegna ;



Fig. 202. — Pisanello. — Médaille
de Sigismond Malatesta.



Fig. 203. — Caroto. — Tobie
et les Archanges.
(Vérone, Musée Municipal.)
(Cliché Anderson.)

Francesco Bonsignori (1455-1519), après celle de Mantegna, subit l'influence des frères Bellini (fig. 200) ; Liberale (1445-1526), peintre inégal, mais d'une forte personnalité (fig. 205), n'échappa pas davantage à l'inspiration de Mantegna ; Domenico Morone (1442-1528 ? ; fig. 209) et son fils Francesco (1470-1529) procédaient l'un de Benaglio, le second de son père, mais tous deux imitèrent d'abord Mantegna, puis Gentile Bellini ; Girolamo dai Libri (1472-1556 ;



Fig. 204. — Fogolino La Vierge et l'Enfant. *(Milan, Musée Poldi-Pezzoli.) (Cliché Anderson.)*

fig. 207), élève de Domenico Morone, fut disciple plus tard de Bartolomeo Montagna ; Gian Francesco Caroto (1480-1555 ; fig. 203) se montra plus éclectique ; ses œuvres procèdent successivement de Liberale, de Mantegna, de Bonsignori, de Cima et même de Raphaël. Giammaria Falconetto (1468-1534), bon peintre de fresques, manifesta sa passion pour l'architecture en ornant sa peinture d'une quantité d'édifices ; les scènes qu'il représente sont encombrées d'une infinité de menus détails (fig. 208). Parmi tous ces artistes, formés d'abord à l'école du XVe siècle, fortifiés dans la suite par la manière ample et vigoureuse du XVIe, le plus remarquable fut certainement Paolo Morando Cavazzola (1489-1522 ; fig. 210). Sorti de l'atelier de

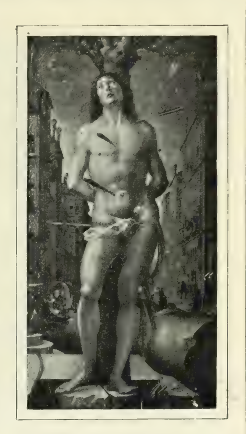


Fig. 205. — Liberale da Verona. Saint Sébastien. *(Milan, Pinacothèque de Brera.) (Cliché Anderson.)*



Fig. 206. — Stefano da Verona. — La Vierge et l'Enfant. *(Vérone, Musée Municipal.) (Cliché Brogi.)*



Fig. 207. — Girolamo dai Libri. — Sainte Anne avec la Vierge et des Saints. *(Vérone, San Polo.) (Cliché Anderson.)*



FIG. 208. — FALCONETTO. — LA SIBYLLE RÉVÈLE A AUGUSTE LE MYSTÈRE DE L'INCARNATION.
(Vérone, Musée Municipal.) (Cliché Anderson.)

Domenico Morone, il suivit l'exemple de Caroto et de Montagna, et, à travers une profonde admiration pour Raphaël, il garda ses qualités propres de coloriste de premier ordre, parce qu'il sut unir à la vivacité une harmonie parfaite, et au travail consciencieux une touche large et aisée.

Après Cavazzola, la peinture véronaise entre dans le grand courant du XVIe siècle sous la protection de l'art vénitien, qui finit par l'absorber presque entièrement : tandis que Giovanni Caroto (1491-1555), Francesco Torbido, dit " il Moro di Verona " (1483-1565), passable dans la fresque, mais plus remarquable dans les portraits (fig. 212), Domenico Riccio, dit " il Brusasorci " (1515-1567), Antonio Badile (1517-1560 ; fig. 211), tout en subissant l'influence de la triomphante école vénitienne, et surtout du puissant Titien, gardent quelques attaches avec l'art de leur ville natale, Bonifacio dei Pitati, Paul Véronèse et d'autres sont subjugués par l'influence vénitienne.

Seul Jacopo Ligozzi (1543-1627) échappe à la direction que suivent tous ses concitoyens : appelé à Florence par le grand-duc Ferdinand II, il ne tarda pas à suivre la manière toscane, plus correcte, plus distinguée, mais moins ardente, moins vigoureuse.

Il est à remarquer que l'art, à Vérone comme à Venise, n'eut jamais à souffrir d'éclipse totale ; il brilla toujours, même aux époques les plus sombres, de quelques lueurs. On ferait une longue liste d'artistes de mérite, rien que pour le XVIIIe siècle, et il ne

FIG. 209. — MORONE.
LA VIERGE ET L'ENFANT.
(Église Santa Maria in Organo.)
(Cliché Anderson.)

faudrait pas oublier d'y faire figurer quelques architectes.

Comme Vérone, Vicence fut une ville importante à l'époque romaine, mais elle ne conserve de cette période glorieuse que des restes insignifiants. Au Moyen Age, elle fut ou ravagée ou négligée. Elle se releva sous la domination de ses évêques et lors des revendications communales, à l'exemple des principales villes de la Haute-Italie. De bonne heure, on transforma et on agrandit l'église San Vito et San Modesto, aujourd'hui sous l'invocation de San Felice et San Fortunato ; puis furent construites, en un style de transition romano-ogival, les églises San Lorenzo (fig. 219), Santa Corona et San Michele, ainsi que le Dôme (fig. 218) plusieurs fois remanié, tandis que la ville elle-même passait du joug des Carrara (de Padoue) à celui des Scaliger (de Vérone), puis des Visconti (de Milan) et enfin, de 1404 à 1796, devenait sujette de la République de Venise.



FIG. 210. — CAVAZZOLA.
LA DESCENTE DE CROIX.
(Vérone, Musée Municipal.)
(Cliché Brogi.)

La gloire artistique de Vicence ne date que de la période vénitienne ; cette ville produisit alors des architectes et des peintres remarquables.

Le plus illustre est aussi celui qu'on appela " le fondateur de l'architecture moderne ", Andrea Palladio (1518-1580). Cette " modernité ", qu'on se plaît à lui reconnaître, était surtout un renouvellement génial des styles antiques ; il voulait que la beauté et la splendeur des édifices fussent dues à leurs proportions parfaitement équilibrées, sans l'abus des décorations qui ne servent bien souvent qu'à masquer les défauts. Il suivait en cela les préceptes de Bramante et de Michel-

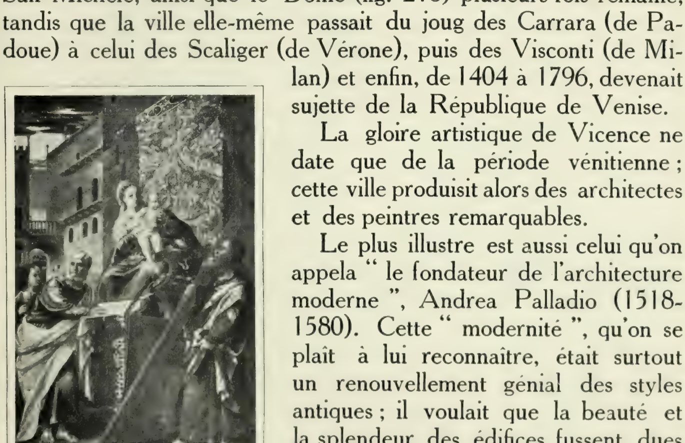


FIG. 211. — ANTONIO BADILE.
LA VIERGE SUR LE TRÔNE
ET TROIS SAINTS.
(Vérone, Musée Municipal.)
(Cliché Anderson.)

Ange, ses précurseurs dans la longue étude et le grand amour qui les retinrent à Rome. Mais il appliqua ces principes avec plus de rigueur, jusqu'à paraître sec et froid. L'architecture antique ne lui fournit pas seulement des inspirations artistiques ; il se préoccupait aussi des problèmes de la construction et de la disposition intérieure des édifices. De même que Michel-Ange et, plus tard, le Bernin donnèrent un *aspect*, un *caractère* définitifs à Rome, il laissa son empreinte à Vicence, qu'on a pu nommer la *Ville de Palladio*. La noblesse de son architecture finit par s'imposer comme un modèle et supplanta entièrement le style gothico-vénitien des beaux palais anciens de Vicence. C'est donc là qu'il convient d'étudier l'architecture de Palladio, devant les édifices variés où ses qualités s'affirment mieux que dans des spécimens isolés, ne s'harmonisant pas toujours avec leur milieu. Le temple du Redentore et le Palais Ruini ont une apparence froidement académique au milieu de la richesse et du décor brillant de Venise et de Bologne.

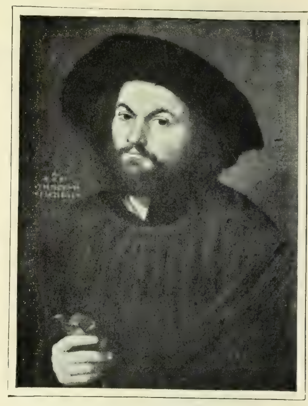


FIG. 212. — F. TORBIDO. PORTRAIT D'HOMME.
(Milan, Pinacothèque de Brera.)
(Cliché Anderson.)

Andrea Palladio réussit à faire de Vicence une petite Rome ; il y construisit la célèbre Basilique (fig. 220), le pont San Michele, la Rotonde et toute une série de palais, la Loggia del Capitanio, le Théâtre Olympique (fig. 217), etc. Grâce à lui, la voie était tracée à ses successeurs, parmi lesquels nous trouvons tout de suite un artiste de grande valeur, Vincenzo Scamozzi (1562-1616), très apprécié aussi à Gênes, à Rome, et,



FIG. 213. — PAOLO FARINATI. — JÉSUS MONTRÉ AU PEUPLE.
(Vérone, Musée Municipal.) *(Cliché Brogi.)*

comme nous l'avons déjà vu, à Venise, auteur, dans sa patrie, des Palais del Comune, ci-devant Trissino-Baston, et Valmarana, ci-devant Trento, de la décoration intérieure du Théâtre Olympique, etc.

Les peintres qui sont nés et qui ont travaillé à Vicence sont aussi intéressants que les architectes. Le plus ancien est Battista, auteur d'un grand polyptique actuellement au Musée de la ville ; l'influence vénitienne y est frappante, dans le cadre richement orné, autant que dans les longues figures recueillies.

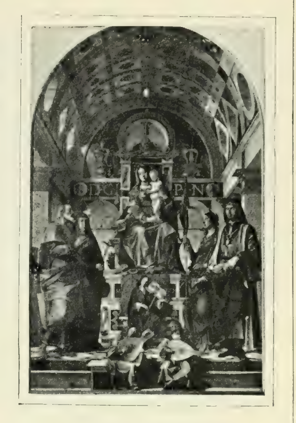


FIG. 214. — MONTAGNA.
LA VIERGE ET L'ENFANT SUR LE TRÔNE ET DES SAINTS.
(Milan, Pinacothèque de Brera.)

Puis viennent quelques médiocrités qu'éclipse complètement un artiste de réelle valeur, Bartolomeo Montagna, dont l'influence s'exerça bien au delà de Vicence. Il était né à Orzinovi, près de Brescia, vers le milieu du XVe siècle, et il mourut en 1523 à Vicence, où il habitait depuis près de cinquante ans. Comme pour tous les artistes doués d'une

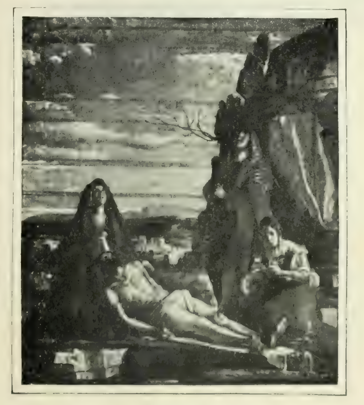


FIG. 215.
G. BONCONSIGLIO.
MISE AU TOMBEAU.
(Vicence, Musée Municipal.)

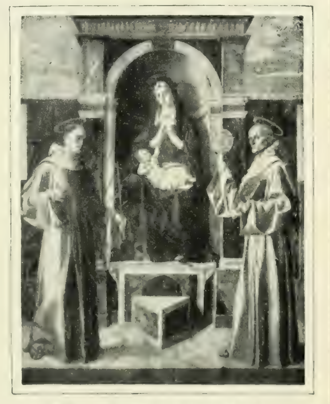


FIG. 216. — G. SPERANZA.
LA VIERGE ET L'ENFANT.
SAN BERNARDINO ET SAN FRANCESCO.
(Milan, Pinacothèque de Brera.)

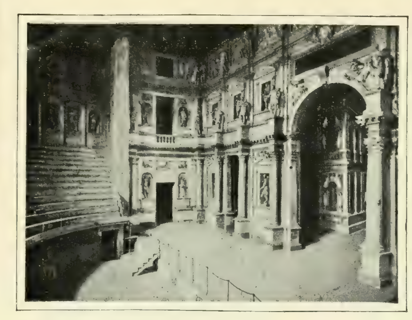


FIG. 217. — VICENCE. — THÉATRE OLYMPIQUE.
(Cliché Alinari.)

forte personnalité, il est assez malaisé de retrouver les maîtres qui ont exercé une action sur son talent ; élève, croit-on, d'Alvise Vivarini, il subit ensuite l'influence de Mantegna, celles de Carpaccio, de Gentile Bellini, du sculpteur Bellano, sans parler des artistes venus de l'autre côté des Alpes. Les éléments les plus divers se sont fondus en lui, renforcés par un talent de premier ordre. S'il fut inférieur à Carpaccio et à Gentile Bellini par la symétrie un peu trop compassée de ses compositions, et s'il manque de la suavité idéale de Giovanni Bellini, en revanche, pour la sévère correction du dessin, pour le sombre éclat du coloris, pour les formes grandioses et les caractères noblement austères des figures, il ne le cède à personne. Les toiles du Musée de Brera (fig. 214) et de Berlin, la Pietà de Monteberico, les tableaux des églises et du Musée de Vicence suffiraient à le prouver. Son frère Benedetto (et non son fils, puisqu'on le croit né vers 1458) suivit sa manière de très près, ainsi que Giovanni Speranza (fig. 216) et Giovanni Bonconsiglio, dit " il Marescalco ", qui peignit de 1490 à 1535 et arriva même à égaler son maître dans quelques œuvres, notamment dans la *Pietà* du Musée de Vicence (fig. 215), prodige de sentiment et de grandeur ; puis il tomba dans le métier. Parmi ceux qui subirent son influence, il faut mentionner encore, outre Cima da Conegliano, Marcello Fogolino, né à San Vito dans le Frioul, qui vint travailler à Venise entre 1520 et 1540. Ses peintures, belles de formes et vives de coloris, témoignent en outre de son éclectisme



FIG. 218. — VICENCE. — LE DÔME.
(Cliché Alinari.)

(fig. 204). A Vicence, il fut disciple de Speranza, plus que de Bartolomeo Montagna, puis il se perfectionna à l'école de Pordenone, tout en laissant voir, par quelques côtés, qu'il connaissait et admirait les œuvres de Raphaël.

Brescia, déjà célèbre à l'époque romaine, conserve encore les restes de monuments remarquables, le Forum, la Curie, le Temple de Vespasien et un nombre extraordinaire d'inscriptions et de sculptures, entre autres la célèbre statue en bronze de la Victoire. Pendant les périodes byzantine et lombarde, l'importance de Brescia ne diminua pas, comme le prouvent les ruines de San Salvatore, Santa Maria del Solario, le Duomo Vecchio, auquel s'est superposée la Rotonde du XIIe siècle (fig. 222), cette Rotonde qui constitue à Brescia le monument le plus original de l'art roman. Pendant la période ogivale, Brescia vit s'élever plusieurs églises, mais l'imitation servile du gothique étranger n'y fut jamais pratiquée. Sous la protection de la République de Venise, les idées de la Renaissance y firent de rapides progrès et y produisirent des œuvres remarquables, comme l'église dei Miracoli, le mausolée de Marcantonio Martinengo (fig. 224) et la Loggia (fig. 223), à l'achèvement de laquelle concoururent beaucoup d'artistes, les architectes Formenton, Sansovino, Pietro Beretta (1518-1572) et une foule de sculpteurs, dont plusieurs étaient de Brescia, comme aussi Antonio Calegari (1698-1777), auteur de la fontaine de la place du Dôme et d'une belle statue de Sainte Agnès.



FIG. 219. — VICENCE. — ABSIDE ET CAMPANILE DE SAN-LORENZO. *(Cliché I. I. d'Arti Grafiche.)*



FIG. 220. — VICENCE. — BASILIQUE DE PALLADIO. *(Cliché Poppi.)*



FIG. 221. — FAÇADE DE LA CHAPELLE COLLEONI, A BERGAME.

Peu de villes virent naître ou invitèrent dans leurs murs un plus grand nombre d'hommes remarquables dans tous les genres; si elle ne produisit pas de génies de tout premier ordre, en revanche le labeur artistique s'y manifesta avec une extension et une continuité admirables. Il y eut de grandes écoles d'orfèvres, auteurs de nielles très recherchées; des sculpteurs sur bois et en marqueterie, entre autres Stefano Lamberti et Raffaello Marone (1479-1560), de peintres verriers, des miniaturistes, des fabricants d'instruments de musique, surtout d'orgues et de luths, et plus tard de violons, qui ont été inventés à Brescia; les manufactures d'armes valurent à la ville une suprématie durable, tant pour la qualité que pour la richesse et la beauté de leurs produits.

Pendant le XIV[e] siècle, la peinture à Brescia produisit des œuvres peu nombreuses et médiocres; mais, au cours du XV[e] siècle, elle



FIG. 222. — BRESCIA. — LA ROTONDE DU VIEUX DÔME.
(Cliché Guidoni.)



FIG. 223. — BRESCIA. LOGGIA OU PALAIS MUNICIPAL.
(Cliché Alinari.)



FIG. 224. — MAUSOLÉE DE MARCO ANTONIO MARTINENGO.
(Brescia, Musée Chrétien de la ville.)

s'y développa grâce surtout aux artistes déjà mentionnés, qui donnèrent à l'art lombard son orientation, jusqu'à Léonard ; puis au XVIe siècle y fleurit une école créée par Floriano Ferramola (mort en 1528), d'où procèdent Alessandro Bonvicino, dit " il Moretto " (1498-1554), et Girolamo Romani, dit " il Romanino " (1485-1566 ?). Élèves du même maître, influencés ensuite par Savoldo, né à Brescia, mais qui avait fait ses études à Venise, comme nous l'avons déjà vu, puis par le Titien et par Lorenzo Lotto, c'est-à-dire imprégnés l'un et l'autre de la même atmosphère artistique, ils sont aussi différents que possible par le sentiment et les qualités extérieures. Le Moretto, esprit calme, pur et recueilli, choisit de préférence et traite avec bonheur les sujets où prédomine la tranquille expression religieuse (fig. 225). Quand il affronte des morceaux dramatiques et tumultueux, il ne réussit tout à fait ni dans la composition, ni dans la forme. Son coloris est froid et dominé par une note continue de violet léger, qui dégénère quelquefois en une pâleur livide. Chez le Romanino, avec un dessin moins parfait, la vie est plus ardente. Son coloris, où abondent les tons argentins et les reflets de carmin, donne une impression de gaieté qui forme un contraste absolu avec la mélancolie du Moretto, et dont ne sont pas exemptes les belles dames groupées dans la fresque du Palais Martinengo, à Brescia.



FIG. 225. — MORETTO DA BRESCIA. SAN NICCOLÒ DA BARI PRÉSENTE DES ENFANTS A LA VIERGE.
(Brescia, Musée Martinengo.)
(Cliché Alinari.)

C'est peut-être à ces qualités



Fig. 226. — Fra Vittore Ghislandi.
Portrait d'un jeune Artiste.
(Bergame, Académie Carrara.)

de gaieté que le Romanino dut ses nombreux élèves, tandis que le Moretto n'en eut que fort peu ; mais parmi ceux-ci il ne faut pas oublier Gian Battista Moroni (1520-1578), né à Bondo di Bergamo, bon peintre de sujets sacrés, qui excella dans les portraits (fig. 227). Titien lui-même, le maître des maîtres, admirait en lui la perfection du sentiment et des formes.

Bergame, autre belle cité située au pied des Alpes, ornée de merveilleuses œuvres d'art, n'eut pourtant jamais d'école de peinture propre. Previtali, Talpino, Vittore Ghislandi, dit " Fra Galgario " (fig. 236), Bartolomeo Nazzari, tous excellents portraitistes, y virent le jour (Voir p. 86) ; dans les environs, naquirent Girolamo da Santa Croce, Jacopo Palma Vecchio, Cariani, Moroni, d'autres encore, mais ils se dispersèrent et se joignirent à d'autres écoles, surtout à celle de Venise. C'est là également que le célèbre sculpteur en marqueterie, Fra Domenico (de Bergame), apprit son art (1490 ?-1549). En revanche, Bergame fit appel au concours de divers maîtres ; Giovanni da Campione y accomplit au XIVe siècle des travaux de sculpture et d'architecture ; Amadeo y construisit la Chapelle Colleoni, ce prodige d'élégance (fig. 221) ; Lorenzo Lotto y laissa beaucoup de tableaux, dont plusieurs chefs-d'œuvre, et G. B. Tiepolo des fresques énergiques.

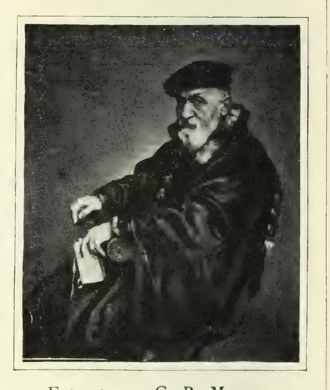


Fig. 227. — G. B. Moroni.
Portrait d'un vieux Gentilhomme.
(Bergame, Académie Carrara.)

BIBLIOGRAPHIE. — Vasari, *Vite.* — Michiel, *Notizia d'opere di disegno.* — Baldinucci, *Notizie di Professori di disegno.* — Lanzi, *Storia pittorica.* — Rosini, *Storia della Pittura.* — Crowe et Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy.* — Meyer, *Allge-*

meines Künstler-Lexicon. — Thieme et Becker, *Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler.* — Burckhardt, *Le Cicérone.* — Morelli, *Le Opere di Maestri italiani* et *Della Pittura italiana.* — Berenson, *North Italian Painters.* — Müntz, *L'Art de la Renaissance.* — Woermann, *Geschichte der Kunst.* — Springer-Ricci, *Manuale di Storia dell' Arte,* t. II et III. — A. Venturi. *Storia dell' Arte italiana,* t. IV et VII. — Frizzoni, *Le Gallerie dell' Accademia Carrara in Bergamo.* — A. Venturi, *La Galleria Crespi.* — P. Molmenti, *La Pittura veneziana.* — G. Ludwig, *Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei.* — L. Venturi, *Pittura veneziana.* — Testi, *Storia della Pittura veneziana.* — Bartolomeo dal Pozzo, *Le Vite dei Pittori, Scultori e Architetti veronesi,* Vérone, 1718. — C. Bernasconi, *Studi sopra la Storia della Pittura italiana dei secoli XIV e XV e della Scuola pittorica veronese dei medi tempi fino al sec. XVIII,* Vérone, 1864. — Scipione Maffei, *Verona illustrata,* Milan, 1826. — C. Bernasconi, *Compendio delle Vite dei Pittori, Scultori e Architetti veronesi,* Vérone, s. d. — Zannandreis, *Le Vite dei Pittori, Scultori e Architetti veronesi,* Vérone, 1891. — Giuseppe Benassuti, *Verona colla sua provincia,* Vérone, 1842. — G. Bariola, *Quaderno di Disegni del principio del secolo XV di un maestro dell'Italia settentrionale,* dans les *Gallerie nazionali italiane,* 1902. — G. Bernardini, *La Collezione dei Quadri del Museo Civico di Verona,* Rome, 1902. — Selwyn Brynton, *Humanism and Art, Padua and Verona,* Londres, 1907. — G. Gerola, *Questioni storiche d'Arte veronese,* dans la *Madonna Verona,* t. II, 1908. — L. Simeoni, *Verona,* Vérone, 1910. — Althenhoven, *Geschichte der Kölner Malerschule,* Lubeck, 1902. — Da Persico, *Verona e sua Provincia,* t. I. — G.-G. Orti Manara, *La Basilica di San Zenone,* Vérone, 1839 ; *Il Duomo di Verona,* Vérone, s. d. — Cipolla, *Per la Storia d'Italia e dei suoi Conquistatori,* Bologne, 1895. — L. Simeoni, *L'Abside di San Zeno a Verona,* Venise, 1908. — Schnaase, *Geschichte der bildenden Kunst im Mittelalter,* t. IV, Düsseldorf, 1871. — Sgulmero, *La prima Preghiera di maestro Guglielmo nelle Sculturi veronesi,* dans l'*Archivio storico dell' Arte,* 1895. — G. Orti Manara, *Dei Lavori architettonici di Frá Giocondo in Verona,* Vérone, 1853. — L. Marinelli, *Frá Giocondo,* Voghera, 1902. — E. de Geymüller, *Cento Disegni di architettura, d'ornato e di figure di Frá Giocondo,* Florence, 1882. — P. Lugano, *Di frá Giocondo da Verona,* Sienne, 1905. — M. Caffi, *Le Tarsie pittoriche di Frá Giocondo da Verona nel coro degli Olivetani in Lodi,* dans l'*Arch. stor. Lomb.,* 1880. — E. de Geymüller, *Trois Albums de dessins de Frá Giocondo,* Rome, 1891. — L. Dianoux, *Les Monuments civils, religieux et militaires de Michel Sanmicheli,* Gênes, 1878. — L. Marinelli, *Michele Sanmicheli,* Rome, 1901. — G. Biadego, *Michele Sanmicheli e il Palazzo di Lavezzola,* Turin, 1906 ; *La Cappella di San Biagio nella chiesa dei Santi Nazaro e Celso di Verona,* dans le *Nuovo Arch. Veneto,* 1906 ; *A proposito di un protiro (San Lorenzo di Verona),* dans l'*Arte e Storia,* 1898. — P. Schubring, *Altichiero und seine Schule,* Leipzig, 1898. — G. Biadego, *Il pittore Jacopo da Verona (1355-1442) e i dipinti di San Felice, San Giorgio e San Michele di Padova,* Trévise, 1906. — L. Simeoni, *Gli affreschi di Giovanni Badile in Santa Maria della Scala di Verona,* dans le *Nuovo Archivio Veneto,* t. XIII, Venise, 1907 ; *Maestro Cicogna,* dans *Madonna Verona,* 1907. — I. von Schlösser, *Ein veronesisches Bilderbuch und die hö ische Kunst des XIX. Jahrhunderts,* dans le *Jahrb. d. Kunsthist., Samml. des allerhöchsten Kaiserhauses,* 1902. — H. Braune, *Die kirchliche Wandmalerei Bozens um 1400,* dans la *Zeitschrift des Ferdinandeums,* s. III, t. XXV, p. 115, Innsbruck, 1906 ; *Die Altartafel der Krönung Marias im Kloster Stams in Tirol und deren Kunstgeschichtliche Stellung,* dans la *Zeitschrift des Ferdinandeums,* fasc. cit. — G.-B. Cervellini, *Quando nacque Stefano da Verona,* dans la *Madonna Verona,* t. III, 1909. — S.-M. Spaventi, *Vittor Pisano detto Pisanello,* Vérone, 1892. — E. Müntz, *Vittore Pisanello da Verona,* Paris, 1899. — I. de Foville, *Pisanello et les Médailleurs italiens,* Paris, 1908. — Courajod, *Leçons,* t. II. — A. Venturi, *Gentile da Fabriano e il Pisanello,* dans les *Vite di Giorgio Vasari,* édition critique, t. I, Florence, 1896 ; *Il Pisanello a Ferrara,* dans l'*Archivio Veneto,* t. XXX, 1886. — G.-F. Hill, *Pisanello,* Londres, 1905. — G. Biadego, *Pisanus Pictor,* dans les *Atti del R. Istituto veneto,* t. LXVII, 1907-1908 ; *Pisanus pictor,* nota II, *ibid.,* 1909. — G. Biadego, *Pisanus pictor,* nota III, Venise, 1909. — Giuseppe Gerola, *La Genealogia dei Falconetti,* dans la *Madonna Verona,* t. III, 1909 ; *Intorno a Domenico Morone,* dans la *Madonna Verona,* t. III, 1909. — V. Dal Gal, *Domenico Morone e il suo Capolavoro nel chiostro di San Bernardino a Verona,* Rome, 1909. — G. Fogolari, *Cristoforo Scacco da Verona,* dans les *Gallerie nazionali italiane,* t. V, 1902. — G. Biadego, *Giolfini,* Venise, 1892. — C. Gamba, *Paolo Morando detto il Cavazzola,* dans la *Rassegna d'Arte,* t. V, 1905. — G. Frizzoni, *A proposito del Cavazzola veronese,* dans la *Rassegna d'Arte,* Milan, 1905. — A. Foratti, *Giovanni Bonconsigli,* Vérone, 1907. — P. Sgulmero, *Il Moretto a Verona,* Vérone, 1899. — L. Simeoni, *Il Giornale del pittore Paolo Farinati,* dans la *Madonna Verona,* 1907 et 1908 ; *Descrizione delle Architetture, Pitture e Sculture di Vicenza,* Vicence, 1799. — G.-B. Berti, *Nuova Guida per Vicenza,* Padoue, 1830. — M. Caffi, *Antichi Dipinti vicentini,* dans l'*Arte e Storia,* t. V, Florence, 1886. — F. Anti, *Una passegiata per Vicenza nel secolo XVI,* Vicence, 1889. — Tancred Borenius, *The Painters of Vicenza, 1440-1550,* Londres, 1909. — G. Pettinà, *Vicenza,* Bergame, 1905. — G. Bernardini, *Le Gallerie di Padova e di Vicenza,* Rome, 1902. — G. Bellio, *Il Palazzo della Ragione in Vicenza,* Vicence, 1875. — F. Anti,

Il Palazzo Angaran a Vicenza, Vicence, 1891. — B. Morsolin, *Il Museo Gualdo in Vicenza*, Venise, 1894. — Cogo, *La Basilica Palladiana nella Storia e nell' Arte*, Vicence, 1900. — A. Magrini, *Memorie intorne la Vita e le Opere di Antonio Palladio*, Vicence, 1845. — J. Kohte, *Aus Vicenza, Die Basilica. Der Palazzo Prefettizio*, dans les *Blätter für Architektur und Kunsthandwerk*, 1900, n° 6. — Cogo, *Il Rilievo architettonico della Basilica Palladiana in Vicenza*, Vicence, 1900. — F. Scolari, *Della Vita e delle Opere di Vincenza Scammozzi*, Trévise, 1837. — G. Gerola, *Francesco Verla e gli altri Pittori della sua famiglia*, dans l'*Arte*, t. XI, 1908. — A. Foratti, *Bartolomeo Montagna*, Padoue, 1908. — G.-A. Averoldi, *Le scelte Pitture di Brescia*, Brescia, 1700. — Chizzola, *Le Pitture e le Scolture di Brescia*, Brescia, 1760. — G.-B. Carboni, *Le Pitture di Brescia*, Brescia, 1760. — A. Sala, *Pitture di Brescia*, Brescia. 1834. — S. Fenaroli, *Dizionario degli Artisti bresciani*, Brescia, 1877. — F. Odorici, *Guida di Brescia*, 1882. — M. Caffi, *Raffaello di Brescia. maestro di legname del sec. XVI*, Milan, 1882. — P. Rizzini, *Illustrazione dei Musei di Brescia*, Brescia, 1889-1896. — Jacobsen, *Die Gemälde der einheimischen Malerschule in Brescia*, dans le *Jahrbuch der königlich. preuss. Kunstsamml.*, t. XVII, p. 19. — G. Solitro, *Benaco*, Salo, 1897 ; *Il lago di Garda*, Bergame, 1894. — C.-J. Foulckes et R. Maiocchi, *Vincenzo Foppa of Brescia*, Londres, 1909. — F. Malaguzzi Valeri, *Il Foppa in una recente pubblicazione*, dans la *Rassegna d'Arte*, mai 1909, p. 84 et suiv. — P. Eichholz-Wiesbaden, *Vom Palazzo Municipale zu Brescia*, dans la *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1900, p. 285. — A. Mercanti, *La Rotonda di Brescia*, dans l'*Emporium*, t. VII, 1908. — U. Papa, *L'architetto Giulio Todeschini di Brescia (1524-1603)*, dans l'*Emporium*, t. XIII, 1901 ; *Il Genio e le Opere di Alessandro Bonvicini ; Il Moretto*, Bergame, 1898. — Da Ponte, *L'Opera del Moretto*, Brescia, 1898. — U. Fleres, *La Pinacoteca dell'Ateneo di Brescia*, dans les *Gallerie nazionali italiane*, t. IV, 1899. — P. Molmenti, *Il Moretto da Brescia*, dans la *Nuova Antologia*, juin 1908. — Ransonnet, *Alessandro Bonvicino*, Brescia, 1845. — W. Bode, *Die Ausbeute aus den Magazinen der königlichen Gemälde-Gallerie zu Berlin*, dans le *Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsamml.*, t. VII, p. 243. — F. Niccoli Cristiani, *Della Vita e delle Pitture di Lattanzio Gambara, Memorie storiche, aggiuntevi brevi notizie intorno ai più celebri Pittori bresciani*, Brescia, 1907. — F.-M. Tassi, *Vite di Pittori, Scultori ed Architetti bergamaschi*, Bergame, 1793. — P. Molmenti, *I Pittori bergamaschi a Venezia*, dans l'*Emporium*, t. XVII, 1903. — A. Pasta, *Le Pitture notabili di Bergamo*, Bergame, 1775. — A. Mazzi, *Topografia di Bergamo*, Bergame, 1870 ; *L'Arte in Bergamo*, Bergame, 1897. — G. Secco Suardo, *Il Palazzo della Ragione in Bergamo*, Bergame, 1901. — V. Muzio, *I Fantoni intagliatori, Scultori e Architetti bergamaschi*, dans l'*Arte italiana decorativa e industriale*, 1898. — M. Caffi, *Raffaello Bergamasco*, dans l'*Arch. Veneto*, série II, t. XXVIII, p. 1. — A.-G. Meyer, *Die Colleoni-Kapelle zu Bergamo*, dans le *Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsamml.*, t. XV, p. 5. — F. Malaguzzi-Valeri, *G.-A. Amadeo*, Bergame, 1904. — P. Molmenti, *G.-B. Tiepolo*, Milan, 1909.





FIG. 228. — PANORAMA DE MILAN.

CHAPITRE X

MILAN ET LA LOMBARDIE. — SCULPTURE. — ARCHITECTURE LOMBARDE JUSQU'AU DÉBUT DU XVIe SIÈCLE

MONUMENTS ANTIQUES, ROMANS ET GOTHIQUES DE MILAN : SAINT-AMBROISE ; LE DOME, SA CONSTRUCTION, ESSOR QU'IL DONNE A LA SCULPTURE. — LE CHATEAU DES SFORZA ; L'*OSPEDALE MAGGIORE* ; SANT' EUSTORGIO. — LES SOLARI ; MICHELOZZO ; BRAMANTE ET SES ÉLÈVES. — LES SCULPTEURS DU XVe ET DU XVIe SIÈCLE.

VOICI la grande capitale lombarde (fig. 228). Certes, à travers les siècles, elle a subi des transformations malheureuses, mais les monuments civils et les églises qui lui restent, ses musées, ses galeries de tableaux, publiques et privées, suffiraient à ennoblir n'importe quelle cité ; aussi est-ce bien à tort que, pour la masse des voyageurs, Milan n'est qu'une ville industrielle, dont les principales merveilles sont la fameuse *Galerie* vitrée, ses innombrables cheminées fumantes, son animation, ses théâtres de tous genres, la richesse de ses maisons et ses magasins.

De l'époque romaine subsistent des ruines qu'on continue à déblayer, une foule de fragments de sculptures dans les musées, et les colonnes de Saint-Laurent, enlevées de leur place primitive (fig. 229). L'âge byzantin nous a légué les grandes lignes de Saint-Laurent (fig. 230), les mosaïques de Sant' Aquilino et celles de la chapelle, autrefois basilique Fausta, appelée aussi San Satiro et San Vittore " in ciel d'oro ", attenant à l'église Saint-Ambroise, ainsi que plusieurs autres vestiges précieux.

Mais, si ces vestiges ne donnent pas la moindre idée de l'impor-



Fig. 229. — Milan.
Colonnade de Saint-Laurent.
(Cliché Brogi.)

tance de Milan sous les Romains d'abord, puis à l'époque de l'évêque Saint Ambroise, mort en 397, et jusque vers le VIIIe siècle, en revanche, pour les périodes suivantes, des monuments remarquables concourent à illustrer l'histoire de la grande et glorieuse métropole ; ils sont même si nombreux dans la ville et dans la région environnante qu'on a pu créer pour eux l'expression d'*architecture lombarde*, désignation peu précise du reste, car ces édifices, en dépit de certains caractères spéciaux, n'en font pas moins partie de la grande famille " romane ", dont les constructions s'étendent sur toute l'Europe centrale. Parmi les églises milanaises de ce style, il convient de citer tout d'abord Saint-Ambroise (fig. 231, 232 et 238). Que cette église remonte au IXe siècle, ou, comme le prétendent certains critiques, au XIIe, elle est un des exemples les plus remarquables, les plus complets et les plus pittoresques de l'art roman, avec son " atrium " entouré de portiques, ses tours, ses trois nefs à voûtes, terminées par autant d'absides, ses pylônes polystyles, ses arcades en plein cintre, son " matroneum " (espace réservé aux nobles matrones), sa coupole octogone, l'autel avec le ciboire, et la richesse de toute sa décoration.

Il reste, à Milan, peu de souvenirs de la période communale, si importante surtout lors de la lutte héroïque soutenue contre Frédéric Barberousse ; mais parmi ces quelques vestiges se trouvent, chose rare, des édifices civils : les arcades de la Porta Nova et le



Fig. 230. — Milan. — Saint-Laurent.
(Cliché Brogi.)



Fig. 231. — Milan. — Saint-Ambroise.
(Cliché Alinari.)

palais " della Ragione " ou Palais de Justice.

L'art dit *gothique* s'implanta tardivement à Milan, mais il y produisit un monument de premier ordre, le Dôme, qui suffit à illustrer le nom des Visconti (fig. 234, 235 et 236). En 1386, Jean Galéas commença l'œuvre grandiose, à laquelle travaillèrent en bonne harmonie Italiens et étrangers. Au début de l'entreprise, Andrea degli Organi (de Modène) exécuta un plan de l'église, dont son fils Filippino devint et resta l'architecte; cependant s'élevaient les piliers, les voûtes et les arcades, sur lesquelles s'épanouissait une première floraison de statues. Le XVe siècle vit l'achèvement du tiburium (toiture), à l'exception de la flèche, qui ne fut terminée qu'en 1744. Ce monument, conçu à une époque tardive, dans un milieu où il peut paraître déclassé, a plus d'un défaut au point de vue du style et de la construction ; mais ses qualités, avant tout pittoresques, l'élan de l'ensemble et la variété des aspects qu'il présente quand on le contemple de différents côtés, en font une œuvre unique au monde et pleine de séduction.

Précisément, en raison de son originalité, le Dôme ne servit pas à Milan de modèle pour les églises secondaires, comme il est advenu aux cathédrales de toutes les villes et de tous les temps. Tandis qu'à Rome, autour de la coupole de Saint-Pierre, s'élèvent une série de coupoles plus petites, plus ou moins semblables à leur imposant modèle, rien à Milan ne rappelle le Dôme. Il se dresse seul, et d'ailleurs sa vue provoque



Fig. 232. — Milan.
Atrium et Façade de Saint-Ambroise.
(Cliché Alinari.)



FIG. 233. — MILAN. — PORTE DE LA BANQUE DE MÉDICIS. *(Aujourd'hui au Musée.)*

plus de surprise et de ravissement que d'admiration artistique.

Le style *gothique* ne se retrouve pas à Milan dans d'autres édifices sacrés, sauf au très élégant campanile de Saint-Gothard (fig. 237), dû à l'architecte Francesco dei Pecorari (de Crémone) (1330). Dans les autres églises, à Sant' Eustorgio, à San Simpliciano, à San Marco, etc., l'ogive a changé de caractère en s'adaptant à des constructions romanes, ou bien a subi de profondes modifications. Il ne reste que peu de spécimens des nombreux

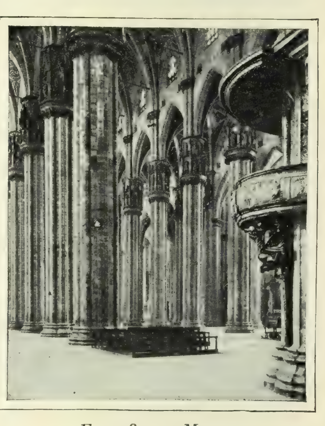


FIG. 234. — MILAN. INTÉRIEUR DU DÔME. *(Cliché Alinari.)*



FIG. 235. — MILAN. — AIGUILLES DU DÔME. *(Cliché Alinari.)*

édifices civils ; rappelons seulement la Loggia degli Osii (fig. 240), construite en 1316 par Matteo Visconti, et le Palais Borromée.

A l'inverse de ce qui eut lieu à Florence, la sculpture, à Milan, se développa comme à Venise en s'inspirant des besoins de l'architecture. Il va sans dire que le Dôme, dès les débuts, offrit un champ illimité à la sculpture et que



FIG. 236. — MILAN. — LE DÔME.
(Cliché Alinari.)

les sentiments les plus divers s'y manifestèrent tout à leur aise. En 1396, un décret ducal défendit aux artistes de la pierre de sortir du territoire milanais et de chercher des occupations ailleurs, tant leur présence paraissait indispensable pour l'achèvement du grand édifice.

Il est curieux de noter que, pendant cinq siècles, plus de mille sculpteurs travaillèrent au Dôme ; plusieurs furent en même temps ingénieurs et architectes, et il y eut parmi eux des maîtres tout à fait remarquables. Sauf quelques exceptions, l'influence septentrionale est prépondérante chez eux. L'art si noble de Giovanni di Balduccio (de Pise), chargé par l'archevêque Giovanni Visconti de sculpter le tombeau de Saint Pierre Martyr à Sant' Eustorgio (1339), ne fit pas grande impression à Milan ; on ne lui confia que peu de travaux : l'histoire des Rois Mages, quelques parties du grand autel, le mausolée de Gaspare Visconti et celui de Stefano et d'Umberto III Visconti dans la même église, ainsi que les bas-reliefs du monument Aliprandi à San



FIG. 237. — MILAN. CAMPANILE DE SAINT-GOTHARD.
(Cliché Alinari.)



FIG. 238. — MILAN. — INTÉRIEUR DE SAINT-AMBROISE.
(Cliché Brogi.)

Marco, et le grand tombeau avec la statue équestre de Barnabo Visconti, aujourd'hui au Musée (fig. 239). Parmi les noms des artistes qui exécutèrent des travaux disséminés un peu partout à Milan, on retrouve souvent celui de Bonino, de Campione.



Fig. 239. — Giovanni di Balduccio. — Monument de Barnabo Visconti. *(Musée de Milan.) (Cliché Alinari.)*

La protection efficace accordée aux lettres et aux arts par les Visconti se manifesta mieux encore sous Francesco Sforza. Esprit distingué, il fut comblé par la fortune ; il accueillit à sa cour des humanistes et des artistes remarquables, parmi lesquels Pisanello, Aristotele Fioravanti (de Bologne), ingénieur et architecte entreprenant, mort en Russie en 1486, Michelozzo Michelozzi (1396 ?-1472), Antonio Averlino, dit Filarete (1400 ?-1469), etc. Ces noms suffiraient à prouver que l'influence septentrionale avait enfin et complètement cédé la place à celle de l'Italie centrale. Les grands monuments milanais élevés sous Francesco Sforza sont le Château (fig. 241) et l'Ospedale Maggiore (fig. 242). Le Château, qu'il imposa aux Milanais plutôt " comme ornement de la cité " que comme rempart de défense contre les ennemis du dehors et du dedans, fut commencé en 1450 sur les ruines du château des Visconti, détruit trois ans auparavant. Parmi les constructeurs, nous trouvons Filarete, dont des études récentes tendent à limiter l'œuvre, en lui enlevant la construction de la tour, rebâtie en 1904 par Luca Beltrami. Mais c'est bien à Filarete qu'est due la partie



Fig. 240. — Milan. — Loggia degli Osii. *(Cliché Brogi.)*

la plus ancienne de l'Ospedale Maggiore, c'est-à-dire la portion du portique où l'artiste a révélé son origine florentine ; il s'y montre fidèle au mode de construction et au style de Filippo Brunelleschi (fig. 242). La partie supérieure de l'édifice marque une manière différente et un certain retard dans l'application des formes de la Renaissance. Nous retrouvons ces caractères tardifs au Château ; l'ogive y triomphe dans les fenêtres richement encadrées, de style vénitien, et les colonnes torses sont dans le goût du XIVe siècle. Les architectes qui employèrent le plus ce style de transition entre le style gothique et celui de la Renaissance furent les Solari ; ils décorèrent les vieilles arcades et les voûtes vénérables d'une aimable profusion de feuillages et de fleurs et y déployèrent des rondes de joyeux danseurs. Entre 1445 et 1481, Giovanni Solari coopérait à de nombreux



FIG. 241. — MILAN. — CHÂTEAU DES SFORZA.
(Cliché Alinari.)



FIG. 242. — MILAN.
PARTIE ANCIENNE DE L'OSPEDALE MAGGIORE.
(Cliché Brogi.)



FIG. 243. — MILAN. — CHAPELLE DE SAINT PIERRE MARTYR, A SAINT-EUSTORGE.
(Cliché Alinari.)



Fig. 244. — Milan. — Presbytère de Saint-Ambroise.
(Cl. I. I. d'Arti Grafiche.)

édifices, le Dôme de Milan, le Château de Pavie et les fortifications de Pizzighettone et de Novare ; son fils Guiniforte, d'abord ingénieur du Dôme en 1459, travailla ensuite à la Chartreuse de Pavie, puis succéda à Filarete à l'Ospedale Maggiore, dont il exécuta les admirables fenêtres conjuguées, à arc aigu. La sculpture se transforme facilement, pendant cette période, grâce aux deux œuvres grandioses du Dôme et de la Chartreuse de Pavie, auxquelles collaborent non seulement les Solari, déjà nommés, mais aussi les Mantegazza.

Michelozzo, appelé de Florence par Pigello Portinari, directeur de la Banque médicéenne de Milan, est peut-être l'auteur de la porte représentée à la figure 233, à l'exception des quatre figures latérales. On lui attribue également l'architecture et la décoration sculpturale de la chapelle de San Pietro Martire (fig. 243), contiguë à Sant' Eustorgio (1462-1470). Mais cet admirable monument conserve des traces d'art lombard aussi bien dans les peintures, dues à des artistes indigènes que dans les ornements sculpturaux. Ces traces sont visibles dans les fenêtres conjuguées, dans les colonnes qui affectent la forme de candélabres. Néanmoins, dans son ensemble et dans maints détails, l'édifice constitue, en plein Milan, un sanctuaire de l'art toscan vers le milieu du XVe siècle, c'est-à-dire à l'époque où triomphaient les formes architectoniques inaugurées par Brunelleschi et définitivement établies par Giuliano da San Gallo : la coupole, édifiée par ce dernier à Santa Maria delle Carceri,



Fig. 245. — Bramante. — L'Homme a la Hallebarde.
(Milan, Musée de Bréra.) (Cliché Brogi.)

à Prato, est la sœur jumelle de celle de Sant' Eustorgio.



FIG. 246. — CASTIGLIONE D'OLONA. ÉGLISE DE VILLA.
(Cliché Alinari.)

Les successeurs de Francesco Sforza continuèrent à favoriser les arts. Le premier, Galéas Marie, épris de magnificence, frappa les Milanais d'impôts nouveaux qui servirent à construire des palais, des monastères et des églises, à paver les rues, à embellir les édifices déjà existants. Les artistes les plus renommés affluaient à cette époque dans la grande ville. On croit que Bramante y arriva vers 1474. Agé alors de trente ans, il venait d'Urbin, ce foyer de haute culture, où avaient vécu des hommes tels que Luciano da Laurana, Paolo Uccello, Pier della Francesca, Juste de Gand, Melozzo da Forli. Bramante devait certainement à Luciano sa passion pour l'architecture ; Pier della Francesca et Melozzo l'avaient initié à la science de la perspective ; ses tableaux, car il commença par se livrer à la peinture, se ressentent de ces diverses influences, et le caractère en est avant tout monumental. Les historiens nous ont conservé le souvenir de plusieurs œuvres de lui à Rome, à Bergame et surtout à Milan ; mais aujourd'hui il ne subsiste plus que le *Christ à la Colonne*, de l'abbaye cistercienne de Chiaravalle (monument élevé entre 1135 et 1221), l'Argus du Château des Sforza et les huit fresques de la maison Panigarola, aujourd'hui au Musée de Brera (fig. 245). Ces peintures suffisent à prouver que, s'il avait persévéré dans cette voie, il aurait certainement brillé



FIG. 247. — BRAMANTE. — HÉRACLITE ET DÉMOCRITE.
Milan, Musée de Bréra) (Cliché Brogi.)



FIG. 248. — LODI.
ÉGLISE DE L'INCORONATA.
(Cliché Alinari.)

au premier rang. Mais il préféra se consacrer tout entier à l'architecture, où il excella et dont il fut appelé le *réformateur*, sans que ce titre lui convienne du reste absolument, car il ne fit que continuer, fortifier et développer les principes de Brunelleschi, suivis par Leon Battista Alberti et Laurana. Bramante fut un des plus grands architectes, non seulement de son temps, mais de tous les temps. Grâce à lui, prévalut en Lombardie le nouveau type architectonique déjà employé avec éclat à Castiglione d'Olona pour l'église de Villa (fig. 246), et connu à Milan par les œuvres de Filarete, de Michelozzo et d'Amadeo.

En général, les documents font défaut sur la vie de Bramante, et par suite les incertitudes abondent, même sur ses œuvres de la période milanaise. Aujourd'hui, on ne lui attribue sans réserve que le portique de la maison des Chanoines, de Saint-Ambroise (fig. 247), avec ses colonnes noueuses comme des troncs dépouillés de leur écorce, et l'église de San Satiro (fig. 251), avec la savante perspective du chœur et la sacristie (fig. 253) aux proportions gracieuses, à la riche ornementation. Le petit pont du Castello, que Cesarini croit être de Bramante, a subi au cours des siècles des transformations considérables. D'aucuns prétendent qu'il est l'auteur de la coupole, de l'abside et de la porte de Sainte-Marie-des-Grâces (fig. 249), des cloîtres enclavés aujourd'hui dans l'hôpital militaire de Sainte-Radegonde et de bien d'autres édifices ; mais ces hypothèses se heurtent à de graves objections. Ailleurs, en Lombardie, d'autres monuments sont sûrement



FIG. 249. — MILAN.
SAINTE-MARIE-DES-GRÂCES.
(Cliché Brogi.)



Fig. 250. — Crema.
Sainte-Marie-de-la-Croix.
(Cliché Alinari.)



Fig. 251. — Milan. — San Satiro.
La Rotonde.
(Cliché Alinari.)

de lui, soit que les documents l'attestent, soit que l'examen du style le prouve. Tels sont : la façade du Dôme d'Abbiategrasso (fig. 254), qui ressemble, avec son porche gigantesque, à l'église de Sant' Andrea de Mantoue, œuvre de Leon Battista Alberti, — le petit cloître du chapitre à la Chartreuse de Pavie, — quelques parties de la



Fig. 252. — Milan. — Intérieur du Monastero Maggiore.
(Cliché Alinari.)



Fig. 253. — Milan. — Sacristie de San Satiro.
(Cliché Brogi.)



Fig. 254. — Abbiategrasso.
Le Dôme.

Cathédrale de Côme, — l'église de Santa Maria di Canepanova à Pavie, commencée en 1492, terminée longtemps après la mort de Bramante, — les portiques et la tour du Château de Vigevano, d'un type assez fréquent en Lombardie, et la tour dite de Filarete. Il est à peine besoin d'ajouter que, dans toute cette région, on met à son compte des travaux qui ne sont pas de lui : en matière d'art comme ailleurs, on ne prête qu'aux riches.

L'influence directe ou indirecte de Bramante fut très grande. Parmi ses élèves ou ses imitateurs, citons Giovanni Giacomo Dolcebono, mort en 1506, auteur de Santa Maria, près de San Celso (remaniée par Cristoforo Lombardi), et peut-être aussi du magnifique San Maurizio al Monastero Maggiore (fig. 252), qui subit des modifications malheureuses au cours des travaux ; Giovan Battista Battagio (de Lodi), architecte de Santa Maria della Croce, près de Crème (fig. 250), et, en collaboration avec Dolcebono, de *l'Incoronata* de Lodi (fig. 248), toujours belle malgré des restaurations maladroites. Cesare Cesariani, qui se vante d'avoir été le disciple de Bramante, n'avait guère que seize ans lorsque le maître quitta Milan ; on lui doit un commentaire de Vitruve publié en 1521 ; sept ans plus tard, Charles-Quint le chargea de fortifier une partie du Castello ; en dernier lieu, il se consacra au Dôme, dont il termina l'intérieur tel qu'on le voit aujourd'hui. Il mourut en 1543. L'imitation de Bramante est visible encore dans le portique de Santa Maria, près de San Celso, œuvre de Cristoforo Solari ;

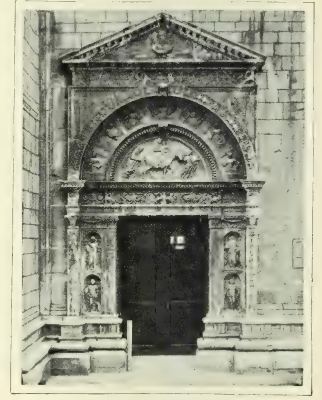


Fig. 255. — Côme. — Dôme.
Porte de côté.
(Cliché Alinari.)



FIG. 256. — MILAN.
MONUMENT BRIVIO.
(Église Saint-Eustorge.)
(Cliché Alinari.)

elle est reconnaissable également chez d'autres artistes qui se distinguèrent surtout dans la sculpture, comme Solari ; tels furent Amadeo, Benedetto Briosco et Tommaso Rodari (de Côme). Celui-ci, associé à ses frères Giacomo et Bernardino, exécuta presque toute la décoration en marbre de la Cathédrale de Côme (fig. 255).

Les Mantegazza ont laissé peu de traces à Milan, si l'on excepte les fragments de la façade de San Satiro, aujourd'hui conservés au Musée. Giovanni Antonio Amadeo travailla davantage dans la grande cité ; il ne fut pas étranger à l'achèvement de l'Ospedale Maggiore, collabora avec Dolcebono à la construction du tiburium (toit) du Dôme et exécuta diverses sculptures, détachées pour la plupart et réunies au Musée.

Il faut également déplorer la perte ou la disparition de l'œuvre de Tommaso et de Francesco Cazzaniga, imitateurs d'Amadeo, dans le monument Brivio, à Sant' Eustorgio (fig. 256) ; quant à Andrea Fusina, on lui attribue aujourd'hui avec certitude le tombeau de l'archevêque Birago à Milan (1465), à l'église de la Passion (fig. 257), celui de Battista Bagaroto (1517) au Musée, et quelques sculptures du Dôme, d'un style noble et classique. Cristoforo Foppa, dit Caradosso, avait, comme Ghiberti, les Mantegazza et Benvenuto Cellini, commencé par être orfèvre avant de passer à la grande sculpture ; il visita les principaux centres artistiques. Né dans la Brianza, en 1452, on le trouve tout jeune

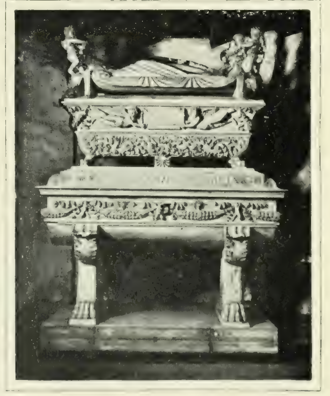


FIG. 257. — MILAN. — TOMBEAU DE DANIELE BIRAGO.
(Église de la Passion.)



Fig. 258. — Bambaia. Statue de Gaston de Foix. — Fragment de son Monument. *(Milan, Musée de Brera.) (Cliché Brogi.)*

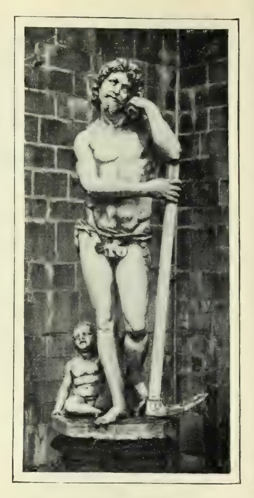


Fig. 259. — C. Solari. Adam. *(Milan, Dôme.) (Cliché Alinari.)*

encore à Rome, ensuite à Milan, à Florence, puis de nouveau à Rome ; partout il achète des pierres précieuses et des antiquités.

Le travail si délicat de l'orfèvrerie et la recherche minutieuse des petits objets ne lui avaient pas enlevé cette énergie qui fait défaut à Agostino Busti, dit " il Bambaia " (1548) ; s'il reste de lui de nombreux travaux, il n'en faut pas moins déplorer le démembrement du monument de Gaston de Foix (1515-1521 ; fig. 258) et du monument Birago (1522), jadis à San Francesco Grande. Ce gracieux artiste étonne d'abord par l'abondance de ses compositions et le charme de ses figures, mais il ne résiste pas à un examen approfondi ; chez lui, l'abondance n'est guère qu'un " grouillement " désordonné, et la grâce tourne à la mignardise. Le procédé existe déjà chez lui, tandis que les disciples des Mantegazza et d'Amadeo subissent encore l'influence du naturalisme de ces maîtres.



Fig. 260. — Côme. — La Cathédrale. *(Cliché Alinari.)*

De tous les artistes de cette époque, Cristoforo Solari, dit " le Bossu " (né avant 1468, mort en 1527), est peut-être celui qui s'éleva le plus haut. Dès ses débuts, il avait su com-

muniquer de la grandeur et de la beauté à la sculpture lombarde traditionnelle, idéaliser, à force d'art, les formes les plus réalistes, comme on le voit dans les statues funéraires de Ludovic le More et de Béatrice d'Este. Mais l'influence de Léonard, puis ses voyages à Rome, le firent sortir du " droit chemin " et l'amenèrent à forcer son talent en recherchant une ampleur et une grâce dans le modelé qui n'étaient ni dans son tempérament, ni dans les traditions de l'art lombard ; peu à peu, il tomba dans une enflure vide et molle (fig. 259).

•

BIBLIOGRAPHIE. — Vasari, *Vite.* — Cicognara, *Storia della Scultura.* — A. Ricci, *Storia dell' Architettura.* — V. Eilberger, *Mittelalterl. Denkmäler des österreich. Kaiserstaates,* Stuttgart, 1860. — O. Stiehl, *Der Backsteinbau romanischer Zeit besonders in Oberitalien und Norddeutschland,* Leipzig, 1898. — Paolo Maggi, *Sommario delle Cose mirabili di Milano,* Milan, 1909. — F. Cassina, *Le Fabbriche più cospicue di Milano,* Milan, 1840. — G. Mongeri, *L'Arte in Milano,* Milan, 1872. — C. Romussi, *Milano nei suoi Monumenti,* Milan, 1875. — P. Gauthier, *Milan,* Paris, 1905. — E. Verga, U. Nebbia, E. Marzorati, *Guida di Milano,* Milan, 1906. — F. Malaguzzi-Valeri, *Milano,* Bergame, 1906. — Meyer, *Oberitalienische Frührenaissance-Bauten und Bildwerke der Lombardei,* Berlin, 1900. — G. Ferrario, *Memorie per servire alla Storia dell' Architettura milanese,* Milan, 1843. — G.-L. Calvi, *Notizie sulla Vita e sulle Opere dei principali Architetti, Scultori e Pittori che fiorirono in Milano duranti il governo dei Visconti e degli Sforza,* Milan, 1865. — M. Caffi, *Di alcuni Maestri d'arte nel secolo XV in Milano,* dans l'*Archivio Storico lombardo,* t. V, Milan, 1878. — A. Bertolotti, *Artisti lombardi a Roma nei secoli XV-XVII,* Milan, 1881. — F. Dartein, *L'Architecture lombarde,* Paris, 1892. — G. Moretti, *L'Architettura civile del secolo XV in Milano e la Casa dei Missaglia,* Milan, 1902. — G.-T. Rivoira, *Le Origini dell'Architettura lombarda,* Rome, 1902-1908. — L. Malvezzi, *Le Glorie dell' Arte lombarda,* Milan, 1882. — G. Merzario, *L'Arte lombarda e i Maestri comacini,* Milan, 1894. — A. Venturi, *Storia dell' Arte italiana,* vol. II, III, IV, V, Milan, 1901-1909. — L. Beltrami, *La Basilica ambrosiana primitiva e la Ricostruzione compiuta nel sec. IX,* Milan, 1897. — Diego Sant' Ambrogio, *Notizie intorno alla Basilica di Sant' Ambrogio,* Milan, 1894 et 1907. — G.-B. Toschi, *Ambrosiana,* dans l'*Arte,* t. I, 1898. — G. Biscaro, *Note e Documenti Santambrosiani,* Milan, 1904, 1905. — G. Moretti et U. Nebbia, *La Conservazione dei Monumenti della Lombardia,* Milan, 1908. — Ufficio regionale dei Monumenti della Lombardia, *Il Palazzo delle Pubbliche Ragioni di Milano,* Milan, 1907 ; *Annali della fabbrica del Duomo di Milano,* Milan, 1887-1895. — G. Carotti, *Vicende del Duomo di Milano e della sua Facciata,* dans l'*Archivio Storico dell' Arte,* t. II, 1889. — C. Romussi, *Il Duomo di Milano,* Milan, 1906. — Fr. Malaguzzi, *Il Duomo di Milano nel Quattrocento,* dans le *Repertorium für Kunstwissenschaft,* t. XXIX, 1901. — Ugo Nebbia, *Il Sarcofago e la Statua equestre di Barnabo Visconti,* Milan, 1908, — Luca Beltrami, *La Cappella di San Pietro Martire presso la Basilica di Sant' Eustorgio in Milano,* dans l'*Archivio Storico dell' Arte,* t. V, Rome, 1892. — S. M. Vismara, *Monasteri e Monaci olivetani nella diocesi milanese,* Milan, 1907. — S. Locati, *L'antica sede del Comune milanese nella piazza dei Mercanti,* Milan, 1901. — L. Testi, *La Forma primitiva delle Gallerie lombarde e la Cappella di S. Aquilino nel S. Lorenzo Maggiore a Milano,* Messine, 1902. — G. Landriani, *Santa Maria in Aurona,* Milan, 1902. — L. Testi, *Il Monastero e la Chiesa di Santa Maria d'Aurona,* dans l'*Arte,* 1904. — M. Caffi, *Sant' Eustorgio, San Pietro Martire, Nanni Pisano scultore,* Milan, 1886. — F. Fontana, *La Chiesa del Santo Sepolcro a Milano,* dans l'*Archivio Storico dell' Arte,* 1897. — C. Elli, *La Chiesa di Santa Maria della Passione in Milano,* Milan, 1906. — I. Gelli et G. Moretti, *Gli Armaroli milanesi,* Milan, 1908. — G. Biscaro, *Giovanni di Balduccio Alboneto da Pisa e Matteo da Campione,* dans l'*Archivio Storico lombardo,* t. XXXV, 1908. — A. Schmarsow, *Meister Andrea,* Berlin, 1883. — C.-M. Ady, *Milan and the Sforza,* Londres, 1907. — G. Clausse, *Les Sforza et les Arts en Milanais,* Paris, 1909. — L. Beltrami, *Guida del Castello di Milano,* Milan, 1894 ; *Il Castello di Milano,* Rome, 1898 ; *Il Castello di Milano sotto il dominio degli Sforza,* Milan, 1885 ; *La Vita nel Castello di Milano al tempo degli Sforza,* Milan, 1900 ; *Indagini e Documenti riguardanti la Torre principale del Castello di Milano ricostruita in memoria di Umberto I,* Milan, 1905. — P. Canetta, *L'Ospedale Maggiore di Milano,* Milan, 1880-1887. — G. Caimi, *Notizie storiche del grand' Ospedale di Milano,* Milan, 1887. — L. Corio, *Antonio Filarete da Firenze detto Averlino,* dans le *Politecnico,* Milan, 1873. — W. von Œttingen, *Ueber das Leben und die Werke des Antonio Averlino*

genannt Filarete, dans les *Beiträge zur Kunstgeschichte*, 1890. — M. Lazzaroni et A. Munoz, *Filarete*, Rome, 1908. — L. Pungileoni, *Memorie intorno alla Vita e alle Opere di Bramante*, Rome, 1836. — M. Caffi, *I Capi d'Arte di Bramante d'Urbino nel Milanese*, Florence, 1871. — W. von Seidlitz, *Bramante in Mailand*, dans le *Jahrbuch der königl. Kunstsamml.*, 1887. — L. Beltrami, *Bramante a Milano*, dans la *Rassegna d'Arte*, t. I, Milan, 1901. — C. Ricci, *Gli Affreschi di Bramante*, Milan, 1904. — L. Beltrami, *Bramante e la Ponticella di Lodovico il Moro*, Milan, 1903. — G. Carotti, *Le Opere di Leonardo, Bramante e Raffaello*, Milan, 1905. — H. von Geymüller, *The School of Bramante*, Londres, 1891. — G. Barucci, *Il Castello di Vigevano*, Turin, 1909. — L. Beltrami, *Notizie sul Sepolcro di Gastone de Foix*, dans la *Rassegna d'Arte*, t. II, Milan, 1902. — F. Malaguzzi-Valeri, *I Solari architetti lombardi del XV secolo*, Berlin, 1906.





FIG. 261. — LÉONARD DE VINCI (1452-1519). — L'ANNONCIATION.
(Florence, Musée des Offices.) (Cliché Alinari.)

CHAPITRE XI

LÉONARD DE VINCI

LUDOVIC LE MORE, PROTECTEUR DES ARTISTES A MILAN : IL APPELLE LÉONARD A SA COUR. — LA STATUE ÉQUESTRE DE F. SFORZA ; LES PORTRAITS. — LA *VIERGE AUX ROCHERS* ; LA *CÈNE*. — RETOUR A FLORENCE : LA *SAINTE ANNE*, LA *JOCONDE*, LA *BATAILLE D'ANGHIARI*. — SECOND SÉJOUR A MILAN ET DÉPART POUR LA FRANCE.

L'HISTOIRE des Sforza se déroule au milieu des splendeurs et des drames. A l'illustre François, succéda Galéas Marie (1466) ; après dix ans de règne, blessé à mort dans une conspiration, il laissait un fils en bas âge sous la tutelle de sa mère Bonne de Savoie, et le gouvernement entre les mains débiles de Cicco Simonetta. Mais Ludovic dit le More, bâtard de François Sforza (fig. 263), ne tarda pas à entrer en scène ; pour arriver au pouvoir, il sema la dissension entre Bonne de Savoie et Simonetta, fit décapiter ce dernier et exila la princesse et son fils, un enfant malingre, à Abbiategrasso.

Si ces violences projettent une ombre sinistre sur l'âme de Ludovic, ses qualités de souverain, de profond politique et de protecteur des arts et des sciences illuminent son règne d'un splendide éclat. Ludovic réussit à faire de Milan l'égale des plus importants foyers de la Renaissance : il appela et retint autour de lui des hommes de la plus haute valeur dans tous les domaines du savoir ; cependant sa politique trop compliquée lassa la fortune, et deux fois il fut vaincu par les Français. Non content de posséder à Milan Bra-



FIG. 262. — A. DE PREDIS.
ANGE MUSICIEN.
(Londres, National Gallery.)
(Cliché Anderson.)

mante et d'autres artistes remarquables, Ludovic le More fit venir à sa cour Léonard de Vinci, dont la seule présence aurait suffi à la renommée du grand prince, comme autrefois l'accueil hospitalier fait à Dante illustra pour toujours la noble famille da Polenta. Nous n'en sommes pas moins de ceux qui hésitent à exalter les bienfaits de l'influence prépondérante qu'exerça Léonard sur l'art en Lombardie.



FIG. 263. — BOLTRAFFIO.
PORTRAIT DE LUDOVIC LE MORE.
(Milan, Collection Trivulzio.)
(Cliché Anderson.)

Avant d'exposer nos raisons, parlons de l'artiste lui-même, de sa vie *milanaise* ; c'est du reste à partir de ce moment que nous avons une connaissance précise de ses œuvres, de son génie, de son activité merveilleuse, on peut dire *universelle.* Car la vérité est qu'il ne s'était pas consacré à tel ou tel art en particulier, mais à l'art en général, dans toutes ses manifestations esthétiques et scientifiques. Personne avant lui n'avait réalisé de façon aussi admirable l'idéal qui appartient en propre au génie italien, surtout à l'époque de la Renaissance : l'homme parfait, complet, universel, et l'on n'en vit plus après lui. Tous les secrets de la nature, toutes les œuvres de l'esprit humain l'attiraient à la fois ; il voulait tout scruter, tout étudier, tout *connaître.* Cette prodigieuse avidité intellectuelle l'empêchait peut-être de s'arrêter long-

FIG. 264. — LÉONARD.
DESSIN DE STATUE ÉQUESTRE.
(Musée de Windsor.)



FIG. 265. — LÉONARD.
LA VIERGE AUX ROCHERS.
(Paris, Louvre.) *(Cliché Alinari.)*

temps aux œuvres qu'il entreprenait ; elle lui valut auprès de ses contemporains une réputation d'inconstance et de paresse, reproche injustifiable à nos yeux. En effet, quand nous examinons le travail gigantesque que représentent ses manuscrits, nous sommes confondus de la profondeur de ses recherches ; et, en face de ses peintures, nous admirons à la fois la technique parfaite, la beauté des formes, l'expression des sentiments.

A cette valeur intellectuelle, s'ajoutaient chez lui un extérieur séduisant et des manières pleines de grâce et de dignité. Le More, si désireux d'embellir sa cour, ne laissa pas échapper un artiste d'une qualité aussi rare. De son côté, Léonard, par la nature même de son génie, ses goûts de luxe, son amour des honneurs, devait préférer la vie splendide d'une grande cour à celle de Florence, plus modeste, où les jalousies et les rancunes se donnaient libre carrière.

Ses propres aspirations et celles de Ludovic se trouvaient donc d'accord. Aussi, en 1483, quitta-t-il Florence, où il avait étudié et travaillé avec Verrocchio, peint peut-être l'*Annonciation* des Offices (fig. 261) et esquissé, entre 1481 et 1486, l'*Adoration des Mages*, commandée par les moines de San Donato à Scopeto. Une fois établi à Milan, tout en s'occupant d'organiser des fêtes, de faire des projets pour des travaux hydrauliques et pour des fortifications de châteaux, il trouva le loisir nécessaire pour se consacrer à ses recherches de prédilection, dont il ne dédaignait pas de communiquer les résultats à ses amis et à ses disciples ; ceux-ci formaient comme une seconde cour autour de lui.



FIG. 266. — LÉONARD.
LA VIERGE AUX ROCHERS.
(Londres, National Gallery.)
(Cliché Anderson.)

Le champ de son activité artistique

s'élargit de plus en plus. Il peignait, modelait, dessinait des plans pour des édifices civils et des églises. Nous possédons une partie des études préparatoires considérables (fig. 264) par lesquelles il préluda à l'exécution de la gigantesque statue équestre de François



FIG. 267. — LÉONARD. — FRAGMENT DE " LA CÈNE " DE SAINTE-MARIE-DES-GRACES.

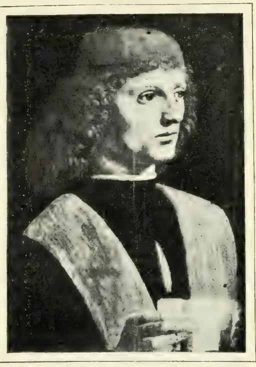


FIG. 268. — LÉONARD.
LE MUSICIEN.
(Pinacothèque Ambrosienne.)
(Cliché Montabone.)

Sforza; malheureusement, il n'avait pas encore pu la couler en bronze quand éclata la guerre qui précéda la ruine des Sforza, et les arbalétriers français la détruisirent stupidement. Un sort analogue était réservé à ses peintures. Les portraits qu'il fit de Ludovic le More sont perdus. Le portrait de femme du Louvre, où l'on reconnaissait jadis à tort l'effigie de Lucrezia Crivelli, et qui porte le nom de *la Belle Ferronnière*, est aujourd'hui attribué par quelques-uns à Boltraffio. En revanche, il est certain que la *Vierge aux Rochers* est bien de Léonard, et que c'est le tableau de Paris (fig. 265), et non celui de Londres (fig. 266), qui est l'œuvre originale du maître.

D'un document publié en 1893, il résulte que Léonard et son élève Ambrogio de Predis



FIG. 269. — LÉONARD. — FRAGMENT DE " LA CÈNE " DE SAINTE-MARIE-DES-GRACES.



FIG. 270. — LÉONARD DE VINCI. — LA CÈNE.
(Milan, Réfectoire de Sainte-Marie-des-Grâces.)

s'étaient engagés à exécuter pour la Confrérie de la Conception, à San Francesco de Milan, un retable à cadre sculpté, avec la Vierge au centre et deux anges aux côtés. La Vierge, plus tard appelée *Vierge aux Rochers*, avait été peinte par Léonard; les deux anges furent l'œuvre d'Ambrogio de Predis (fig. 262). D'après les conventions, le prix devait être de 300 ducats, dont 100 pour la partie du milieu due à Léonard. Mais les experts eurent l'indignité de le diminuer jusqu'à prétendre que la Vierge, loin de valoir 100 ducats, en valait à peine 25! Naturellement, le maître protesta, réclama la somme de la première estimation ou la restitution de sa peinture. Le résultat auquel aboutit le conflit fut que De Predis remplacerait la Vierge de Léonard par une copie, qui depuis est passée à Londres. Quoi qu'il en soit, même si l'on conteste l'authenticité du *Musicien* de la Collection Ambrosienne (fig. 268), et si l'on ne tient pas compte du bizarre amalgame de branches, de feuillages et d'écussons de la salle " delle Asse " au Château, dont



FIG. 271. — LÉONARD.
SAINTE ANNE. — CARTON.
(Londres, Académie des Beaux-Arts.)



FIG. 272. — LÉONARD.
LA VIERGE, L'ENFANT JÉSUS
ET SAINTE ANNE.
(Paris, Louvre.)

les traces presque effacées ont été récemment restaurées, il reste à Milan l'œuvre la plus considérable du grand maître, *la Cène*, peinte à la détrempe sur le mur du réfectoire de Sainte-Marie-des-Grâces, entre 1495 et 1497 (fig. 267, 269 et 270). C'est peut-être la peinture la plus célèbre du monde, celle qui a été le plus souvent reproduite. On comprend l'admiration la plus enthousiaste et la plus ardente en face de la grandeur de cet ensemble, de l'harmonie parfaite de la composition, de la beauté des formes, au moment dramatique où les apôtres bouleversés entendent la parole terrible de Jésus résigné : " L'un de vous me trahira ! " De chaque côté du Sauveur, se voient deux groupes de trois figures, groupes bien définis et en quelque sorte indépendants, quoique, par leurs gestes et leurs regards, ils se rattachent bien aux autres apôtres. Le Christ est vraiment le centre de tout le drame ; c'est de lui que procèdent et à lui que se rapportent tous les sentiments, tous les gestes.

Léonard resta à Milan jusqu'en 1499. A la chute de Ludovic le More, il retourna dans sa patrie. Il travailla un certain temps en qualité d'architecte et d'ingénieur militaire au service de César Borgia (1502) et visita quelquefois Milan ; mais Florence fut vraiment le centre de son activité artistique pendant plusieurs années. Il y exécuta le carton de la *Sainte Anne*, aujourd'hui à Londres (fig. 271) et le tableau sur le même sujet, mais d'une composition différente, qu'on voit au Louvre (fig. 272). Dans la salle du Conseil, au palais de la Seigneurie, il commença la *Bataille d'Anghiari* et

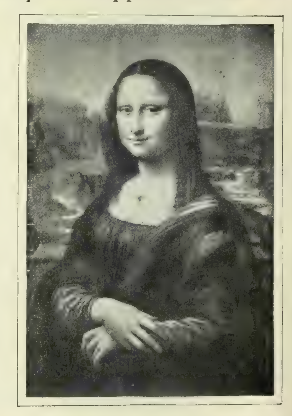


FIG. 273. — LÉONARD.
LA JOCONDE.
(Paris, Louvre.) (Cliché Alinari.)

peignit le merveilleux portrait de Monna Lisa (fig. 273), dite " la Joconde ", parce qu'elle était l'épouse de Francesco del Giocondo (1505), peut-être aussi le *Saint Jérôme au Désert*, aujourd'hui au Musée du Vatican (fig. 274).

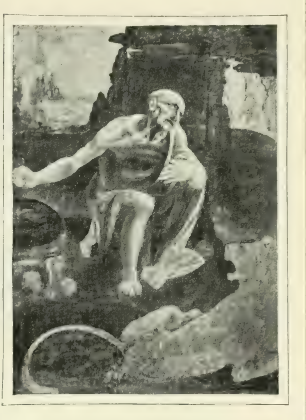


FIG. 274. — LÉONARD. SAINT JÉRÔME. *(Rome, Pinacothèque vaticane.)*

Malgré tous ces travaux, il n'arrivait pas à surmonter le peu de sympathie que lui inspirait le milieu florentin, et il soupirait après la vie brillante de Milan. En 1506, il y retourna et y demeura jusqu'en 1516 ; alors François Ier le décida à se fixer en France, en qualité de peintre royal, aux appointements de 700 écus par an. Mais il ne tarda pas à tomber malade. En avril 1519, il fit son testament à Cloux, près d'Amboise, et y mourut le 2 mai 1519, soutenu par son élève de prédilection, Francesco Melzi (1492-1570 ?), qui hérita d'une partie de ses biens.

BIBLIOGRAPHIE. — La bibliographie de Léonard de Vinci est immense. Nous nous bornerons à citer ici quelques ouvrages d'ensemble et quelques travaux de détail relatifs aux aspects les plus caractéristiques de ce génie si complexe. — Leonardo, *Codice Atlantico*, publié par l'Académie des Lincei, Rome, 1894 et années suivantes ; *Raccolta Vinciana*, Milan, 1905-1908. — G. Séailles, *Léonard de Vinci*, Paris, s. d. — J.-P. Richter, *Leonardo da Vinci*, Londres, 1880. — E. Muntz, *Léonard de Vinci*, Paris, 1899. — G. Uzielli, *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci*, Turin, 1896. — A. Rosenberg, *Leonardo da Vinci*, Leipzig, 1898. — Selwyn Brinton, *Milan, Leonardo and his followers*, Londres, 1900. — E. Solmi, *Leonardo*, Florence, 1900. — G. Gronau, *Leonardo da Vinci*, Londres, 1902. — E. Mc. Curdy, *Leonardo da Vinci*, Londres, 1904. — G. Carotti, *Le Opere di Leonardo, Bramante e Raffaello*, Milan, 1905. — R. Horne et H. Cust, *Leonardo da Vinci*, Londres, 1908. — J.-P. Richter, *The literary Works of Leonardo da Vinci*, Londres, 1882. — Ch. Ravaisson, *Les Ecrits de Léonard de Vinci*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2, t. XXIII, p. 225. — Leonardo da Vinci, *Frammenti letterari e filosofici*, a cura di E. Solmi, Firenze, 1899. — E. Lippmann, *Leonardo da Vinci als Gelehrter und Technicker*. Stuttgart, 1900. P. Müller-Walde, *Leonardo da Vinci, Lebenskizze und Forschungen*, Munich, 1889-1890. — O. Sachs, *Leonardo da Vinci*, dans le *Wiener Rundschau*, herausgegeben von C. Christomanos und F. Rappaport, t. IV, nos 4 et 6. — H. Klaiber, *Leonardo Studien*, Strasbourg, 1907. — W. von Seidlitz, *Leonardo da Vinci*, Berlin, 1909 ; *Leonardo da Vinci, Conferenze fiorenrine*, Milan, 1910. — J. Strzygowski, *Studien zu Leonardo's Entwickelung als Maler*, dans le *Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsamml.*, t. XVI, p. 159. — Winterberg, *Leonardo da Vinci Malerbuch und seine wissenschaftliche und praktische Bedeutung* (*ibid.*, t. VII, p. 172). — L. Beltrami, *Leonardo da Vinci negli Studi per il tiburio della Cattedrale di Milano*, Milan, 1903 ; *Leonardo e la Sala delle Asse*, Milan, 1907. — Champfleury, *Anatomie du laid d'après Léonard de Vinci*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2, t. XIX, p. 190. — G. Frizzoni, *La Galerie Nationale de Londres et la Vierge aux Rochers* (*ibid.*, 2, t. XXIX, p. 230). — W. von Seidlitz, *La Vergine delle Rocce di Leonardo da Vinci*, dans l'*Arte*, t. X, 1907. — Müller-Walde, *Leonardo da Vinci und die antike Reiterstatue der Regisole ; Einige Entwürfe Leonardo's zum Reiterdenkmale für Gian Giacomo Trivulzio ; Plaketten des Berliner K. Museums nach Studien Leonardo's zu Reiterdenkmälern und zur Darstellung der Reiterschlacht von Anghiari*, dans le *Jahrbuch der*

königl. preuss. Kunstsamml., t. XX, p. 81. — Müller-Walde, *Eine frühe Redaction von Leonardo's Komposition der Madonna mit der Hl. Anna und dem Lamm.* (*ibid.*, t. XX, p. 54); *Einige Anweisungen Leonardo's für den unterseeischen Schiffskampf, Taucherapparate und Torpedoboote, Leonardo's Erfindung der Schiffsschraube* (*ibid.*, t. XX, p. 60). — Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti della Lombardia, *Le Vicende del Cenacolo di Leonardo da Vinci*, Milan, 1906. — L. Beltrami, *Il Cenacolo di Leonardo*, Milan, 1908. — Dehio, *Zu den Copieen nach Leonard's Abendmahl*, dans le *Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsamml.*, t. XVII, p. 181. — W.-B. von Seidlitz, *Leonardo da Vinci*, dans la *Rassegna Nazionale*, 1909.





Fig. 275. — Milan. — Fresques de l'Archivio Borromeo.

CHAPITRE XII

LA PEINTURE LOMBARDE AU XVIe SIÈCLE ET L'ÉCOLE DE LÉONARD DE VINCI

ÉVEIL TARDIF DE LA PEINTURE LOMBARDE : INFLUENCES ÉTRANGÈRES. — GIOVANNI DEI GRASSI ET LE DÉBUT DU XVe SIÈCLE. — V. FOPPA, V. CIVERCHIO, B. BUTINONE, B. ZENALE, BRAMANTINO, BERNARDINO LUINI, A. BERGOGNONE. — L'INFLUENCE DE LÉONARD A MILAN ET DANS L'ITALIE DU NORD.

L'ÉVEIL de la peinture fut tardif en Lombardie. Les spécimens qui nous ont été conservés de la période romane et de l'époque giottesque sont médiocres et, ajoute-t-on, fort rares. Mais nous croyons qu'il n'en était pas ainsi à l'origine, et que cette rareté exceptionnelle est due au peu de valeur des œuvres et surtout aux continuelles reconstructions qui ont transformé une ville comme Milan. Les vestiges les plus nombreux se voient à Bergame et dans quelques petites villes lombardes.

On ne conserve au Musée de Bréra que quatre fragments de fresques du XIVe siècle, détachés des murs de l'église des Servites. L'un d'eux, œuvre de Simone da Corbetta (1382), témoigne d'une grande pauvreté de formes et de sentiment. Les miniatures de divers manuscrits de cette époque révèlent une activité assez intense, bien que manquant d'envergure.

Mais, à la fin du XIVe siècle, un renouveau artistique se répand en Vénétie, en Lombardie, et du même coup dans l'Émilie et les



FIG. 276. — G. DE GRASSI. — DESSIN.
(Bergame, Bibliothèque Municipale.)
(Cliché I. I. d'Arti Grafiche.)

Marches. On a supposé que ce mouvement avait son origine dans la vallée du Rhin, tant sont évidentes les ressemblances entre la manière du maître de Cologne, Wilhelm, et celle de Stefano da Verona. Le fait est en partie exact, mais ce qui paraît plus évident encore, c'est que dans toute l'Europe centrale, grâce aux grands échanges commerciaux, aux fréquents rapports religieux et politiques, il devait s'établir entre les différents pays des relations artistiques fécondes. Il est impossible de méconnaître un reflet de ces tendances étrangères, joint à une recherche toute nouvelle du réalisme



FIG. 277. — ZAVATTARI. — SCÈNE DE LA VIE DE LA REINE THÉODOLINDE.
(Monza, Cathédrale.) (Cliché Alinari.)

et à un goût très vif pour les scènes anecdotiques, les animaux, les jeux, les costumes, jusque dans les travaux des frères Salimbeni da Sanseverino, et de Gentile da Fabriano, sans omettre ceux de Giovanni da Modena et d'Antonio da Ferrara. En remontant vers les Alpes, cette influence se manifeste avec plus d'intensité chez quelques artistes de la région



FIG. 278. — MASOLINO DA PANICALL.
LE FESTIN D'HÉRODE.
(Castiglione d'Olona, Baptistère.) (Cliché Alinari.)

comprise entre Vérone et le Piémont : Stefano da Verona, et même le grand Pisanello, Giovannino dei Grassi, Michelino et Leonardo Molinari da Besozzo, les Zavattari, Lanfranco et Filippo de' Veri de Milan, et les peintres de fresques de la chapelle Torriani à Sant' Eustorgio, de l'Archivio Borromeo à Milan (fig. 275) et du château della Manta à Saluces.



FIG. 279. — V. FOPPA.
ADORATION DES MAGES.
(Londres, National Gallery.)
(Cliché Hanfstaengl.)

Giovannino de' Grassi, le premier artiste de cette période que nous trouvions à Milan, dès 1389, y exécute des travaux de sculpture et de peinture. Sept ans plus tard, il achève *la Samaritaine*, sculptée pour le lavabo de la sacristie du Dôme. Ce fut aussi un *animalier* très observateur ; on peut s'en convaincre en étudiant son recueil de dessins conservé à Bergame (fig. 276) ; il y rivalise avec les Molinari, les Zavattari, les peintres de Vérone et Jacopo Bellini. Mort en 1398, il était né presque sûrement en 1340. Michelino Molinari da Besozzo travaille entre 1394 et 1442 (fig. 281) ; son fils Léonard, dont la naissance remonte à une des dix premières années du XVe siècle, a enrichi de miniatures de nombreux manuscrits entre 1428 et 1488, et a laissé des fresques remarquables à San Giovanni a Carbonara à Naples. L'œuvre de Gregorio et d'Ambrogio Zavattari, décorateurs abondants et joyeux de la chapelle Teodolinda au Dôme de Monza (fig. 277), dépasse le milieu du XVe siècle. Tous survivent donc au moins de cinquante ans à Giovannino de' Grassi, et ils ont le temps d'étudier et d'admirer les fresques peintes par Masolino da Panicale, de



FIG. 280. — A. BEVILACQUA.
LA VIERGE ET L'ENFANT SUR UN TRÔNE
AVEC DEUX SAINTS ET UN DONATEUR.
(Milan, Musée de Brera.) (Cliché Alinari.)



FIG. 281. — MICHELINO DA BESOZZO. — LA VIERGE ET L'ENFANT AVEC DIVERS SAINTS. *(Sienne, Pinacothèque.)*

1422 à 1423, à la Collégiale de Castiglione d'Olona, et en 1435 au baptistère de la même ville (fig. 278).

Il nous paraît donc juste de penser que Giovannino de' Grassi a été, comme Jacopo Bellini, un peintre de grande valeur, trop longtemps oublié. Mais son influence céda la place à celle d'autres maîtres : un nouveau sentiment artistique pénètre en Lombardie, et surtout à Milan, grâce tout d'abord à l'œuvre de Vincenzo Foppa, puis de Bernardino Butinone et de Bernardino Zenale, tous deux de Treviglio, de Vincenzo Civerchio da Crema, et d'autres encore, dont les noms seuls et non les œuvres ont survécu (tel le fameux portraitiste Zanetto Bugatto, mort vers 1475), ou dont on a retrouvé les compositions sans pouvoir en désigner les auteurs.



FIG. 282. — ZENALE ET BUTINONE. DEUX SAINTS. *(Treviglio, Cathédrale.)* *(Cliché Anderson.)*

Foppa naquit entre 1425 et 1430, à Brescia, où il resta jusqu'en 1455. Il s'établit ensuite avec sa famille à Pavie, qui fut sa résidence habituelle ; en 1490, il retourna à Brescia. Mais, pendant tout le cours de sa laborieuse carrière, qui se termina en 1516, il fit de fréquentes absences pour s'acquitter de toutes les commandes qui lui arrivaient sans cesse. C'est ainsi qu'à Milan il décora le " Banco Mediceo " pour le compte de Pigello Portinari, et la chapelle Portinari à Sant' Eustorgio. Sa manière se rattache au style des Vénitiens, surtout



Fig. 283. — Bergognone.
La Vierge et L'Enfant
Entourés d'Anges.
(Milan, Musée de Bréra.)
(Cliché Brogi.)

à celui de Jacopo Bellini ; il possède la même décision ; il a, lui aussi, un goût très vif pour les effets de perspective et pour l'architecture richement ornée, relevée de motifs classiques. C'est, du reste, un très noble artiste, au coloris généralement assez chaud, sauf pour les chairs, qui chez lui ont un aspect livide et nacré (fig. 279).

La première manière de Civerchio (1470 ?-1544 ; fig. 284) a subi l'influence padouane et celle de Mantegna ; c'est ce qui ressort plus clairement à mesure qu'on arrive à mieux dégager sa personnalité. Il convient de lui restituer la *Sainte Famille* (1491), exposée au Louvre sous le nom du Bramantino, et deux Vierges attribuées à Mantegna dans des collections privées, à Brescia et à Rome.

Parmi les disciples de Foppa, nous citerons les deux peintres de Treviglio, Bernardino Butinone (1430 ?-1507), et Bernardo Zenale, mort à quatre-vingt-dix ans, en 1526, qui travaillèrent souvent ensemble, quoique leurs tempéraments artistiques fussent très différents. Mais leur collaboration n'en souffrit point, au contraire ; il semble, notamment dans le grand polyptyque de Treviglio, que la manière rude et sombre de Butinone et la lumineuse douceur de Zenale (fig. 282) se fassent valoir réciproquement. Ce qui reste de l'œuvre du premier de ces peintres suffit à éclairer sa personnalité. La petite Madone du Musée de Brera (fig. 287) prouve que Butinone ne s'écartait pas de la manière de Foppa.



Fig. 284. — Civerchio.
La Crèche.
(Milan, Musée de Bréra.)
(Cliché I. I. d'Arti Grafiche.)



FIG. 285. — BARTOLOMEO SUARDI, DIT " LE BRAMANTINO ". — VIERGE ET SAINTS EN ADORATION.
(Milan, Bibliothèque Ambrosienne.)
(Cliché Montabone.)

Le style des artistes qui se réclamaient de Foppa, et parmi lesquels on peut ranger aussi le rude et fécond Donato de Montorfano, fut longtemps prépondérant à Milan ; cependant un peintre aux tendances bien plus vigoureuses et décoratives avait travaillé dans cette ville dès 1474 ; nous voulons parler de Bramante, déjà mentionné plus haut. Il faut sans doute attribuer son peu d'action à l'antipathie qu'inspiraient les formes exotiques qu'il affectionnait, et au fait qu'il abandonna de bonne heure la peinture pour l'architecture, exerçant ainsi son influence dans une voie différente. Son disciple fidèle, dans ces deux arts, est Bartolomeo Suardi (1455 ?-1536 ?), appelé pour cette raison le Bramantino. Son attachement à son maître n'empêcha pas Suardi de faire preuve de qualités personnelles, de technique et de sentiment ; en architecture, il manifesta une curieuse préférence pour les lignes horizontales au détriment des lignes courbes. Son coloris est plus doux que celui de Bramante ; quelquefois même, notamment dans la *Crucifixion* du Musée de Bréra, il a quelque chose de mystérieux, grâce à la fusion des tons bleus et verts, qui produisent un effet pareil à celui de l'eau profonde.



FIG. 286. — MARCO DA OGGIONO. LES TROIS ARCHANGES.
(Milan, Musée de Bréra.) (Cliché Brogi.)

Bernardino Luini commença par imiter le Bramantino ; tous deux collaborèrent aux fresques de la Pelucca, villa située près de Monza, puis Luini les acheva seul et s'inspira complètement de Léonard. Cependant l'influence de Foppa se prolongeait chez Ambrogio Bergognone, qui travailla de



FIG. 287. — BUTINONE.
LA VIERGE ET L'ENFANT.
Milan, Musée de Bréra.) (Cliché Anderson.)



FIG. 288. — CESARE DA CESTO.
LA VIERGE ET L'ENFANT.
(Milan, Musée de Bréra.) (Cliché Brogi.)

1480 à 1523, chez Ambrogio Bevilacqua, dit " Liberale ", dont l'activité se manifesta entre 1471 et 1502 (fig. 280), et chez d'autres dont les œuvres n'ont pas encore été identifiées.

Bergognone, né selon toute probabilité à Fossano, dans la province de Cuneo, est le dernier représentant remarquable de la vieille peinture lombarde. Ni pour la composition, ni pour les formes il ne s'écarte de l'idéal du XV[e] siècle ; jusqu'à sa mort, il reste fidèle au programme de ses maîtres ; nous en avons la preuve dans son tableau, daté de 1522, qui se trouvait autrefois à l'église des Olivetani di Nerviano, et dans la grande fresque aux nombreuses figures de San Simpliciano. La date de ce chef-d'œuvre est inconnue, mais celle du tableau de Nerviano nous montre que décidément Bergognone était resté à l'arrière-garde : il y avait en effet un quart de siècle que Léonard avait peint *la Cène.*



FIG. 289. — BOLTRAFFIO.
MADONE " DEI CASIO ".
(Paris, Louvre.) (Cliché Giraudon.)



Fig. 290. — Giampietrino.
Sainte Famille.
(Naples, Musée National.)
(Cliché Anderson.)

Avec Bergognone s'éteignait définitivement l'espoir que toutes les forces de la vraie peinture lombarde, réunies en un seul homme, pussent s'élever d'un élan suprême comme on avait vu le Titien marquer l'apogée de l'école vénitienne, le Corrège de l'école émilienne, Michel-Ange de l'école florentine, Raphaël de l'école ombrienne. L'arbre fut abattu avant que le fruit arrivât à maturité. Sous l'influence ou plutôt sous la tyrannie de Léonard, les formes sévères de l'ancienne école changèrent comme par enchantement ; tous les visages représentés par les peintres d'alors s'éclairèrent d'un sourire stéréotypé, pâle imitation de l'énigmatique sourire de *la Joconde.*

Ainsi, la seconde école lombarde fut avant tout léonardesque, c'est-à-dire uniquement constituée par les disciples et les imitateurs du grand maître florentin ; plusieurs cependant atteignaient déjà leur maturité, quand ils se mirent sous sa direction. Parmi ces derniers, il faut ranger Andrea Solario (1460-1515), de l'ancienne famille des Solari, si féconde en artistes (Voir p. 133), frère de De Cristoforo, dit le Bossu (p. 140) ; il excella principalement dans des figures isolées, remarquables par la suavité de l'expression et par l'intensité douloureuse de l'émotion, comme l'*Ecce Homo* et *Jésus portant sa Croix* ; on admire aussi ses portraits d'un dessin achevé (fig. 293). Giovanni Boltraffio (1467-1516) subit l'influence de Léonard surtout dans les sujets sacrés (fig. 289) ; mais, quand il s'agit de peindre des personnages réels (fig. 263), la vérité lui fait



Fig. 291. — F. Napoletano.
La Vierge et l'Enfant.
(Milan, Musée de Bréra.)
(Cliché Brogi.)

oublier les procédés et la manière de l'école.

On range d'habitude Luini, le plus grand des peintres lombards de cette période, parmi les disciples de Léonard ; mais nous avons dit plus haut qu'il faut voir en lui un élève de Bramante, entraîné presque de force, par un courant irrésistible, dans le groupe léonardesque. Plusieurs de



Fig. 292. — Luini. — Vierge avec l'Enfant Jésus et des Saints.
(Milan, Musée de Bréra.)
(Cliché I. I. d'Arti Grafiche.)



Fig. 293. — A. Solario. Portrait d'Homme.
(Londres, National Gallery.)
(Cliché Hanfstaengl.)

ses œuvres ont été transportées à la Pinacothèque de Milan (fig. 292), entre autres la fresque, d'une solennité si paisible et si impressionnante, qui représente Sainte Catherine mise au tombeau par les anges. On peut admirer quelques-unes de ses peintures à leur place primitive : dans l'église des " Pellegrini ", à Saronno, dont la coupole est ornée d'un concert d'anges de Gaudenzio Ferrari, Luini peignit à fresque des scènes de dimension réduite et deux grandes compositions avec de nombreux personnages : l'*Adoration des Mages* et la *Présentation au Temple.* Il exécuta aussi une *Passion* grandiose à l'église de Sainte-Marie-des-Anges



Fig. 294. — Luini. — Ippolita Sforza et les Saintes Agnès, Scholastique et Catherine.
(Milan, Monastero Maggiore.)
(Cliché Anderson.)



FIG. 295. — CESARE MAGNI.
SAINTE FAMILLE.
(Milan, Musée de Bréra.)
(Cliché Anderson.)

de Lugano. Si l'ampleur de cette page rappelle certaines œuvres allemandes, les figures, considérées isolément, révèlent l'influence de Léonard. Enfin Luini laissa des fresques remarquables au Monastero Maggiore (fig. 294).

Mais les tableaux de chevalet, tant de Luini que des autres Lombards de cette période, ont subi bien plus directement l'influence de Léonard ; souvent même ils ont été attribués au maître, tant les types et l'expression, sinon la fermeté des caractères, semblent être de lui.

A côté des peintres déjà mentionnés de cette école féconde, il faut encore citer Ambrogio de Predis (1450-1520, fig. 262), Francesco Melzi (nommé aux pages 146 et 149), Bernardino de' Conti (1450-1528), Andrea Salaino (1490-1520), dont la personnalité artistique aurait besoin d'être mieux définie ; Marco da Oggiono (1470-1540 ; fig. 286), qui manque de légèreté dans le coloris et dans le dessin ; Cesare da Sesto (1477-1527 ; fig. 288), qui a su peindre des formes gracieuses et des ensembles bien composés. On doit à Gian Pietro Rizzi, dit Giampietrino (fig. 290), d'aimables Madones et des enfants pleins de grâce ; mais ses demi-figures nues de Lucrèce et de Madeleine finissent par fatiguer ; Cesare Magni (fig. 295) et Francesco Napoletano (fig. 291), qui abuse du clair-obscur et des formes bouffies, vivaient à la même époque. Bartolomeo Veneto, qui travailla de 1502 à 1546, d'abord élève de Giovanni Bellini, finit par adopter, lui aussi, la manière léonardesque (p. 58 et fig. 112).

Dans la Haute-Italie, l'influence de Léonard ne s'arrêta pas à la Lombardie, mais, comme nous le verrons, elle s'étendit au Piémont, et la peinture ne fut pas seule à la subir ; la sculpture y gagna une douceur qui forme un contraste frappant avec le tempérament des Lombards et leur tradition.

BIBLIOGRAPHIE. — Vasari, *Le Vite.* — Crowe et Cavalcaselle, *Storia della Pittura italiana ; A History of Painting in North Italy.* — Venturi, *Storia dell' Arte italiana*, t. V. —



LA MADONE SOUS LE BERCEAU DE ROSES

Par Bernardino Luini. — *Milan. Musée Brera.*

Berenson, *The North Italian Painters.* — Lermolieff (Morelli), *Kunstkritische Studien.* — L. Lanzi, *Storia pittorica d'Italia.* — G. Rosini, *Storia della Pittura italiana.* — V. Marchese, *Memorie dei Pittori, Scultori e Architetti domenicani.* — J. Meyer, *Allgemeines Künstler Lexikon.* — U. Thieme et F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler.* — J. Burckhardt, *Le Cicerone.* — C. Ricci, *La Pinacoteca di Brera.* — F. Malaguzzi-Valier, *Catalogo della R. Pinacoteca di Brera; Guida sommaria della Biblioteca Ambrosiana,* Milan. 1907. — G. Mongeri, *L'Arte in Milano,* Milan, 1872. P. Gauthiez, Milan, Paris, 1905. — F. Malaguzzi-Valeri, *Milano,* Bergame, 1906. — E. Verga, U. Nebbia, E. Marzorati, *Guida di Milano,* 1906. — A. Bertolotti, *Artisti lombardi a Roma nei secoli XV-XVIII,* Milan, 1881. — F. Malaguzzi-Valeri, *Artisti lombardi a Roma nel Rinascimento,* dans le *Repertorium für Kunstwissenschaft,* t. XXV, p. 2. — G.-B. Calvi, *Notizie sulla Vita dei principali Architetti, Scultori e Pittori che fiorivano a Milano durante il Governo dei Visconti e degli Sforza,* Milan, 1859. — M. Caffi, *Di alcuni Pittori poco noti,* dans l'*Archivio Storico Lombardo,* t. VIII, p. 54, et t. XIX, p. 995. — C. Fumagalli, D. Sant'Ambrogio, L. Beltrami, *Reminiscenze di Storia e Arte nel suburbio e nella città di Milano,* Milan, s. d. — F. Malaguzzi-Valeri, *Pittori lombardi del Quattrocento,* Milan, 1902. — C.-M. Ady, *Milan and the Sforza,* Londres, 1907. — G. Clausse, *Les Sforza et les Arts en Milanais,* Paris, 1909. — I. Cartwright, *Beatrice d'Este, Duchess of Milan (1475-1497); A Study of Renaissance.* — G. Carotti, *Pitture giottesche a Mocchirolo,* dans l'*Archivio Storico Lombardo,* 1887. — W. Suida, *Le Opere di Giovanni da Milano in Lombardia,* dans la *Rassegna d'Arte,* 1906. — P. Toesca, *Michelino da Besozzo e Giovannino de' Grassi,* dans l'*Arte,* t. VIII, 1905. — Gerspach, *Gli Affreschi di Campione,* dans l'*Arte,* 1902. — Ginus, *Campione,* Varese, 1904. Gerspach, *Campione,* Paris, 1904. — F. Malaguzzi-Valeri, *Per le Pitture di Campione,* dans la *Rassegna d'Arte,* 1908. — P. Toesca, *Disegni di antica Scuola lombarda,* dans l'*Arte,* t. X, 1807; *Di alcuni Miniatori lombardi della fine del Trecento,* dans l'*Arte,* 1907 — R. Majocchi, *Di alcuni Dipinti dei fratelli Zavattari e di Giacomo Vismara a S. Vincenzo in Prato di Milano,* dans la *Rivista di Scienze storiche,* t. VII, 1908. — C. Fumagalli et L. Beltrami, *La Cappella detta della Regina Teodolinda nella basilica di S. Giovanni in Monza e le sue Pitture murali,* Milan, 1891. — G.-C. Bizzozzero, *Varese e il suo Territorio,* Varese, 1874. — D. Sant' Ambrogio, *Il borgo di Castiglione Olona presso Varese,* Milan, 1893. — L. Beltrami, *Castiglione Olona,* dans la *Rassegna d'Arte,* 1901. — A. Codara, *Guida di Varese,* Varese, 1901. — P. Toesca, *Masolino da Panicale,* Bergame, 1908. — Lechevallier-Chevignard, *La Chapelle des Portinari à Saint-Eustorge de Milan,* dans la *Gazette des Beaux-Arts,* 2, t. XIX, p. 227. — L. Beltrami, *Vincenzo Foppa,* dans l'*Emporium,* t. VII, 1898; *La Patria di Vincenzo Foppa,* dans la *Perseveranza,* Milan, 1er février 1906; *Vincenzo Foppa e le Pitture della Cappella di San Pietro martire a Milano,* dans la *Rassegna d'Arte,* 1902. — C. Yocelin-Foulkes et R. Maiocchi, *Vincenzo Foppa of Brescia,* Londres, 1909. — G. Frizzoni, *Vincenzo Foppa,* dans l'*Arte,* 1909. — M. Caffi, *Vincenzo Civerchio,* dans l'*Archivio Storico italiano,* 1883; *Zenale e Butinone,* dans l'*Arte e Storia,* t. VI, 1887. — W. von Seidlitz, *Zenale et Butinone,* dans l'*Arte,* t. VI, 1903. — W. Suida, *Die Jugendwerke des Bartolomeo Suardi,* dans le *Jahrbuch der kunsth. Samml. des Allerhöchsten Kaiserhauses,* 1904; *Die Spätwerke des Bartolomeo Suardi detto il Bramantino secondo une nuova pubblicazione,* dans l'*Arte,* 1908. — D. Sant' Ambrogio, *Un pregevole Quadro del Bramantino a Birolo presso Pavia,* dans l'*Osservatore Cattolico,* 6 mars 1909. — G. Lafenestre, *Bernardino Luini,* dans la *Gazette des Beaux-Arts,* 2, t. II, p. 441. — L. Beltrami, *Bernardino Luini e la Pelucca,* dans l'*Arch. Storico dell' Arte.* t. VIII, 1895. — P. Gauthiez, *Notes sur Bernardino Luini,* dans la *Gazette des Beaux-Arts,* 1899, p. 307, 1900, pp. 25 et 229; *Bernardino Luini,* Paris, s. d. — L. Beltrami, *La Chiesa di S. Maurizio in Milano e le Pitture di Bernardino Luini,* dans l'*Emporium,* t. IX, 1899. — G. Williamson, *Bernardino Luini,* Londres, 1900. — L. Beltrami, *Ambrogio Fossano, detto il Bergognone,* Milan, 1895; *In difesa del Quadro del Bergognone in Melegnano,* Milan, 1900. — D. Sant' Ambrogio, *Un nuovo e pregevole Quadro del Bergognone in Recco Liguria,* dans l'*Osservatore Cattolico,* 6 février 1909. — F. Malaguzzi-Valeri, *Maestri minori lombardi, I seguaci del Bergognone,* dans la *Rassegna d'Arte,* t. V, 1905. — G. Zappa, *Note sul Borgognone,* dans l'*Arte,* 1909. — C. Yocelin-Foulkes et R. Maiocchi, *Intorno al pittore Ambrogio Bergognone,* dans l'*Arte,* 1909. — C. Ricci, *La Patria del Bergognone,* dans le *Bolletino d'Arte,* 1909. — H. de Chennevières, *Andrea Solario,* dans la *Gazette des Beaux-Arts,* 2, t. XXVIII, p. 43. — E. Motta, *Ambrogio Preda e Leonardo da Vinci,* dans l'*Archivio Storico Lombardo,* t. XX, 1893. — W. Bode, *Ein Bildniss der zweiten Gemahlin Kaiser Maximilian's, Bianca Maria Sforza von Ambrogio de Predis,* dans le *Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsamml.,* t. X, p. 71. — W. von Seidlitz, *Ambrogio Preda und Leonardo da Vinci,* dans le *Jahrbuch der kunsthistor. Samml. des Allerhochsten Kaiserhauses,* 1906 — *Sur Ambrogio da Predis*; cf. encore le *Bollettino Storico della Svizzera italiana,* 1891, p. 41 suiv. — L. Beltrami, *Il ritratto di Beatrice d'Este di Leonardo, all' Ambrosiana,* dans le *Repertorium,* t. XXIX. — G. Cagnola, *Bernardino De Conti,* dans la *Rassegna d'Arte,* t. X, p. 61. — G. Longoni, *Cenni su Marco d'Oggiono allievo di Leonardo da Vinci,* Lecco, 1858. — G. V. T., *Giovan. Antonio Boltraffio,* dans les *Galerien Europas,* t. I, Leipzig, s. d. — G. Carotti, *R. Pinacoteca di Brera; G. A. Boltraffio,*

dans les *Gallerie Nazionali italiane*, t. IV, 1899. — G. Frizzoni, *Neue Erwerbungen der Brera-galerie und des Museo Poldi-Pezzoli in Mailand.*, dans la *Zeitschrift für bildende Kunst*, N. F., t. XL, p. 3. — E. Galichon, *De quelques Estampes milanaises attribuées à Cesare da Sesto*, Paris, 1892. — F. Malaguzzi-Valeri, *Cesare da Sesto*, dans la *Rassegna d'Arte*, t. VIII, 1908. — E. Reymond. *Cesare da Sesto*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1902. — G. Cagnola, *Intorno a Francesco Napoletano*, dans la *Rassegna d'Arte*, 5, 1905. — F. Mason Perkins, *Alcuni Dipinti italiani in America*, dans la *Rassegna d'Arte*, 1909. — D. Sant'Ambrogio, *La Chiesa di Vigano Certosino e i Dipinti di Bernardino Rossi*, Milan, 1894. — A Venturi, *Bartolomeo Veneto*, dans l'*Arte*, Rome, 1899, et dans la *Galleria Crespi*, Milan, 1900.





FIG. 296. — MILAN. — COUR DU SÉMINAIRE.
(Cliché Brogi.)

CHAPITRE XIII

ARCHITECTURE ET SCULPTURE A MILAN DU XVI[e] AU XIX[e] SIÈCLE

DÉCADENCE DES ARTS SOUS LA DOMINATION ESPAGNOLE. — LES ARCHITECTES : P. PELLEGRINI, M. BASSI, ALESSI ; LES PALAIS. — MILAN SOUS LA DOMINATION AUTRICHIENNE : G. PIERMARINI. — LA PÉRIODE FRANÇAISE ; LE STYLE NÉO-CLASSIQUE. — LES SCULPTEURS : LA DÉCORATION DU DOME ; LEONE LEONI ; CANOVA. — LA RÉACTION ROMANTIQUE.

L'ÉCOLE de Léonard ne fut remplacée en Lombardie par aucune école d'un caractère bien défini. Dans la suite, sous l'influence romaine des successeurs de Raphaël et de Michel-Ange, les formes d'art des diverses régions italiennes, à l'exception toutefois de la peinture vénitienne, tendent à se fondre et à s'unifier pour constituer un style national. D'ailleurs, les circonstances politiques modifiaient peu à peu l'ancienne physionomie de Milan. Le jour où Ludovic le More tomba aux mains des Français, à Novare, marqua le déclin de la maison des Sforza, avec ses goûts de splendeur et son désir d'égaler les autres cours italiennes. L'art ne retrouva plus sa vigueur pendant les brèves périodes entrecoupées de guerres, de massacres et de conjurations, où les fils du More reprirent le pouvoir, grâce aux armes de protecteurs qui s'érigèrent plutôt en maîtres. L'odieuse et néfaste domination espagnole s'établit à Milan à partir de 1535, y dura près de deux siècles et ne fit rien pour réveiller les goûts artistiques.

Mais, en dépit de l'oppression espagnole, l'admirable énergie de la

race lombarde et la vigueur que Milan avait puisée dans une activité séculaire, avant l'inévitable déclin, n'en produisirent pas moins des œuvres remarquables et s'affirmèrent dans des industries florissantes. Ni la vie intense ni la soif des jouissances n'éteignirent l'ardeur religieuse, ranimée au XVIe siècle par Saint-Charles Borromée (1538-1584), fondateur d'églises, de couvents et d'institutions variées.



FIG. 297. — MILAN. — MARTINO BASSI.
PORTE ROMAINE.
(Cliché I. I. d'Arti Grafiche.)

Les architectes, les sculpteurs et les peintres qui travaillèrent à Milan pendant la période espagnole sont légion, sans même parler des orfèvres, des sculpteurs sur bois, des céramistes, des fondeurs de cloches et surtout des fabricants d'armes. Les arts n'étaient plus, comme autrefois sous les Sforza, protégés par une seule maison, mais soutenus par dix, par vingt familles de Mécènes enrichis dans les grandes industries, ce qui, joint à d'autres causes, favorisa l'éclectisme en matière d'art.

Dans la seconde moitié du XVIe siècle, l'artiste le plus remarquable fut Pellegrino Pellegrini (1596), dit Tibaldi, du nom de son père et de son aïeul. Né à Valsolda, en 1527, il fut emmené tout jeune à Bologne par son père, que retenaient dans cette ville diverses constructions. Bologne était alors un centre artistique très vivant ; aussi les aptitudes heureuses et variées de Pellegrino purent-elles s'y déployer librement, nous verrons plus loin avec quel éclat. Sous les ordres du cardinal Borromée, à Milan, il devint successivement architecte de l'État et du Dôme (1567). Rejetant bientôt toutes les entraves de la tradition, il suivit seulement ses goûts et ceux de son temps : c'est à lui

FIG. 298. — MILAN. — GALEAZZO ALESSI.
COUR DU PALAIS MARINO.
(Cliché Brogi.)



Fig. 299. — Faubourg de Milan. " La Simonetta ".
(Cliché Montabone.)

qu'on doit le baptistère, les autels des nefs de côté, le chœur, le " presbiterium " (place réservée aux prêtres), avec le grand autel et le ciborium, le plan de la partie inférieure de la façade exécutée plus tard par Ricchini. Cette rupture violente avec le passé témoigne de la sincérité de Pellegrini ; mais on ne peut l'approuver dans un édifice où tout devait s'accorder avec la conception architecturale qui y dominait depuis près de deux siècles. Aussi, tout en admirant sincèrement quelques parties des travaux exécutés par lui au Dôme, si on les détache du reste, préférons-nous étudier ses qualités d'architecte dans les monuments dont il a conçu le plan lui-même, comme la cour de l'Archevêché (fig. 302) et la grandiose église de San Fedele, que Charles Borromée destinait aux Jésuites.

En architecture, il ne subit pas seulement l'influence de Michel-Ange, mais aussi celle de Jacopo Sansovino, dont il imita surtout les pompeuses combinaisons de lignes architecturales et de décorations. Digne des artistes de la Renaissance par sa prodigieuse activité et ses aptitudes si diverses, il ne reculait devant aucune besogne, et il s'occupa aussi de travaux hydrauliques et de fortifications. Ses succès à Milan et dans d'autres villes, notamment à Varallo, où il éleva l'église du Sacro Monte, à Novare où l'église de San Gaudenzio et le palais Bellini sont de lui, lui valurent d'être appelé en Espagne par Philippe II, en 1587. Il contribua par ses peintures à la décoration



Fig. 300. — Milan. — Cour du Palais du Sénat.
(Cliché I. I. d'Arti Grafiche.)

de l'Escurial, où l'art italien a laissé des traces si nombreuses, grâce aux œuvres de Luca Giordano, de Federico Zuccari, des Leoni, de Giacomo Trezzo. Pellegrini y demeura huit ou neuf ans, puis revint à Milan, où il s'éteignit presque subitement, en 1596; son rival, Martino Bassi, était mort depuis cinq ans (1591), à peine âgé de cinquante ans.



FIG. 301. — MILAN. — PALAIS DES JURISCONSULTES.
(Cliché Brogi.)

Martino Bassi avait été le critique le plus judicieux et le plus compétent des œuvres de Pellegrini ; très versé dans la science de Vitruve et dans la statique, toujours parfaitement maître de lui, il s'était montré inférieur, dans la pratique, comme il arrive souvent, et n'avait pas su égaler son émule par ses travaux. Néanmoins, on lui fait honneur de la Porta Romana (fig. 297), ainsi que de la coupole et de la transformation intérieure de San Lorenzo (fig. 230).

Nous parlerons plus longuement d'Alessi, quand il sera question de l'art à Gênes, où se déploya surtout son activité. Rappelons en attendant qu'à Milan il bâtit probablement l'église de San Paolo (1553), et en tous cas celle de San Vittore (1560). Mais l'œuvre d'architecture qui lui fait le plus d'honneur est le palais qu'il éleva en 1558 pour le commerçant génois Tommaso Marino ; l'édifice a conservé jusqu'à nos jours le nom de Palazzo Marino, quoique la ruine économique du riche marchand l'eût fait passer presque tout de suite entre les mains du gouvernement, et de là dans celles de la ville, en 1859. Élégant et grandiose à l'extérieur, il a une cour (fig. 298) où



FIG. 302. — MILAN. — PELLEGRINI. — COUR DU PALAIS DE L'ARCHEVÊCHÉ.
(Cliché Brogi.)

se déploie une richesse ornementale pleine de mouvement et de brio ; mais déjà s'y remarquent les motifs dont il abusa plus tard dans la façade de Santa Maria presso San Celso, et qui pèchent par une trop minutieuse recherche.



FIG. 303. — MILAN. — PALAIS LITTA.
(Cliché Brogi.)

C'est aussi dans la seconde moitié du XVI[e] siècle que travaillèrent Vincenzo Seregni et Guiseppe Meda ; le premier est surtout connu comme architecte du palais des Jurisconsultes (1564 ; fig. 301), copié un siècle plus tard pour l'édifice des Écoles Palatines ; le second est l'auteur de la cour intérieure du Séminaire de l'Archevêché (fig. 296), que Fabio Mangone († 1629) se plut à imiter dans la cour du palais du Collège Helvétique, appelé plus tard Palais du Sénat, et aujourd'hui Palais des Archives. Ces deux cours sont l'une et l'autre entourées de deux étages de galeries à architraves, disposition reproduite à Milan plus souvent qu'ailleurs.

La loggia à architrave est employée fréquemment à Florence, au dernier étage des palais. Brunelleschi s'en servit dans la chapelle des Pazzi, mais il en interrompit la ligne par le grand arc du milieu. Peruzzi en fit usage au palais Massimo, à Rome, Vasari aux Offices, Da Valle à l'Université de Padoue, mais ils n'eurent pas d'imitateurs. Ce genre de loggia n'apparut que plus tard à Bologne. Partout, en somme, se manifeste une grande préférence pour l'arcade. On se demande qui introduisit ou répandit à Milan cette forme, dont le succès se prolongea jusqu'au XIX[e] siècle dans les constructions d'Amati (fig. 310) et de Perego (fig. 309) ? Serait-ce Bramante ? C'est



FIG. 304. — MILAN. — SANT' ALESSANDRO.
(Cliché Brogi.)



FIG. 305. — MILAN. — G. PIERMARINI.
PALAIS BELGIOIOSO.
(Cliché Brogi.)

à lui, en effet, que Cesariani attribue la " Ponticella " du château, et l'on croit qu'il est aussi l'auteur du cloître de Santa Maria della Pace à Rome : dans ces constructions, les colonnes sont surmontées d'une ligne horizontale. Le second étage de colonnes se trouve déjà dans une maison du temps des Sforza, via Torino, nos 10-12.

Mais ce n'est qu'en 1547, dans la villa " della Simonetta " (construite par Domenico Guintallodi da Prato dans un faubourg de Milan, pour Ferrante Gonzaga, duc de Guastalla), que la double loggia prend l'aspect dont s'inspira Meda, et qui, par son intermédiaire, arriva jusqu'à Mangone (fig. 299).

Le XVIIe siècle n'apporta guère de nouveautés dans les conceptions architecturales et resta fidèle aux théoriciens de l'âge précédent. S'il ne produisit pas, comme à Rome et à Venise, des artistes de premier ordre, en revanche, Milan vit naître une foule de maîtres actifs et habiles, qui embellirent toute la cité de remarquables édifices civils et religieux.

Ce siècle débute avec Fabio Mangone déjà mentionné, avec le père Gian Lorenzo Binago, à qui l'on doit l'église de Sant' Alessandro (1602; fig. 304), avec Pietro Antonio Barca, auteur principal du Palais de Justice commencé en 1607, et avec Francesco Maria Ricchini, le grand architecte de cette époque. Aidé tantôt de son fils Domenico, tantôt d'autres élèves, il construisit les palais Durini (1603) et Litta



FIG. 306. — MILAN. — PALAIS DE BRÉRA.
(Cliché Brogi.)

(fig. 303), ainsi que le vaste et magnifique édifice de Bréra (1615 ; fig. 306), d'autres encore.

En 1712, le Milanais fut adjugé à l'Autriche, qui le gouverna mieux que l'Espagne. L'art cependant ne se ressentit point de ce changement de régime et continua à se développer, fidèle aux types nationaux, acquérant tout au plus une certaine finesse, grâce à une plus grande légèreté ornementale. Francesco Croce, auquel on attribue l'aiguille la plus élevée du Dôme, est l'auteur du palais Sormani, un des plus beaux monuments de cette époque et dont l'intérieur est encore garni, en grande partie, de son ancien mobilier ; citons aussi le palais Cusani (aujourd'hui Hôtel de la Division militaire), dû à Anton Maria Ruggeri (fig. 311), et le palais Clerici, dont une des salles a été décorée par Tiepolo de scènes pleines de fantaisie, d'un coloris merveilleux. Pendant le dernier tiers du siècle, l'architecture milanaise fut dominée par l'œuvre de Giuseppe Piermarini da Foligno (1734-1808), disciple de Luigi Vanvitelli. Au style " rococo " qui dominait encore, il substitua des formes plus simples, qui préparèrent de loin, peut-on dire, l'avènement du néo-classicisme. Il est impossible de citer ici tous les travaux de Piermarini ; qu'il suffise de dire qu'après la restauration du Palais Royal il construisit le théâtre de la Scala, le palais Belgioioso, et aux environs de Milan la villa de Monza et la villa d'Adda à Cassano. Appelé par Marie-Thérèse à enseigner l'architecture à l'Académie de



FIG. 307. — MILAN.
ARCO DELLA PACE.
(Cliché Brogi.)



FIG. 308. — MILAN.
CAISSE D'ÉPARGNE.
(Cliché I. I. d'Arti Grafiche.)



Fig. 309. — Milan. — Perego. Palais Rocca-Saporiti. (Cliché I. I. d'Arti Grafiche.)

Bréra, instituée en 1776, Piermarini put instruire toute une génération d'architectes dont l'activité se déploya surtout pendant l'heureuse période de la domination française, c'est-à-dire depuis le mois de mai 1796, où le général Bonaparte enleva Milan aux Autrichiens, jusqu'en 1814, où la ville retomba entre leurs mains.



Fig. 310. — Milan. — San Carlo. (Cliché Brogi.)

Ce fut un moment glorieux pour Milan et pour la Lombardie. Pietro et Alessandro Verri, Giuseppe Parini, Ugo Foscolo, et Vincenzo Monti, Alessandro Volta et Barnaba Oriani, d'autres encore, illustraient les lettres et les sciences. Quelques-uns survécurent à peine à 1796, d'autres dépassèrent 1814, mais tous furent témoins, au moins en partie, de la splendeur napoléonienne. Nous verrons plus tard quels furent les sculpteurs et les peintres de cette période. Nommons parmi les architectes Simone Cantoni (1736-1818), qui éleva le palais Serbelloni ; Giuseppe Zanoia

Fig. 311. — Milan. — Palais Cusani, actuellement Division militaire. (Cliché Brogi.)



FIG. 312. — MILAN
G. MENGONI.
GALERIE VICTOR-EMMANUEL.
(Cliché Alinari.)

(1752-1817), à qui l'on doit la Porta Nuova ; Lodovico Pollak (1752-1806), auteur de la Villa Royale ; Luigi Cagnola (1762-1833), qui construisit l'Arco della Pace (fig. 307) ; Luigi Canonica (1764-1844), qui édifia l'Arena, et Giuseppe Perego (1776-1817), à qui l'on est redevable du palais Rocca-Saporiti (fig. 309).

Quel que soit le jugement que l'on porte sur l'architecture néo-classique, personne ne pourra lui contester une certaine unité de vues, un certain accord dans les ressources, qui caractérisent cette période artistique. Plus tard, il n'y eut plus de direction unique, et les artistes rivalisèrent (comme ils rivalisent actuellement) à qui aurait le plus de commandes, sans nul souci de choisir un style plutôt qu'un autre. Si quelque édifice remarquable a pu surgir au milieu de tant d'anarchie, nous devons le considérer comme le résultat d'efforts et de goûts personnels ; telle est, par exemple, l'église San Carlo, de Carlo Amati, achevée en 1847 (fig. 310), le palais de la Caisse d'Épargne (fig. 308), de Giuseppe Balzaretti (1801-1874). Giuseppe Mengoni (1827-1877) fit preuve de plus de talent, sinon de meilleur goût, en construisant la galerie vitrée Victor-Emmanuel, en forme de croix latine. L'ensemble rappelle trop un décor de théâtre, mais il est impossible d'en méconnaître la grandeur et la nouveauté (fig. 312).



FIG. 313 — F. ZARABATTA.
LA JUSTICE.
(Milan, Dôme.) (Cliché Lissoni.)

Pendant la longue période où domina le style baroque, la décoration exagérée des monuments fit surgir un nombre de sculpteurs encore plus considérable que celui

des architectes. A l'extérieur, comme à l'intérieur des églises, se répandit toute une floraison d'ornements hardis et enchevêtrés, mêlés à des symboles, à des figures de saints, d'enfants, d'animaux, etc. Les statuaires et les *ornemanistes* pullulèrent dans tous les coins de l'Italie ; il est juste de reconnaître chez eux une valeur d'imagination et une vaillance d'exécution inconnues jusqu'alors dans les centres secondaires, et qu'on n'a plus revues. L'art ne fut pas seulement l'apanage de certaines provinces ; on travailla partout avec facilité et rapidité. Il est superflu d'énumérer tous ces *virtuoses* ; ils sont légion ; il n'est cité si modeste qui ne se glorifie d'un maître du ciseau, de l'ébauchoir ou de la gouge. Après Rome, ce fut peut-être à Milan que les sculpteurs abondèrent alors le plus. Ce fait est dû à la richesse des habitants et aussi aux longs travaux du Dôme : d'innombrables sculpteurs y collaborèrent, deux cents au XVIe siècle, une centaine au XVIIe, soixante au XVIIIe, cent trente environ au XIXe, et une vingtaine déjà dans le siècle actuel. Bien plus nombreux encore étaient ceux qui, sans travailler au Dôme, étaient occupés à d'autres églises, ou à construire et à restaurer des palais.

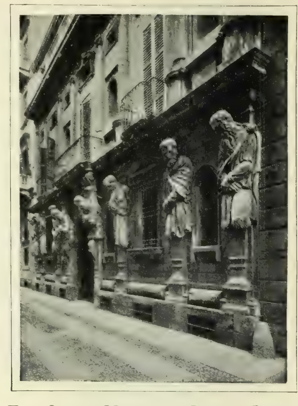


FIG. 314. — MILAN. — LEONE LEONI. PALAIS DES " OMENONI ".
(Cliché Brogi.)



FIG. 315. — ANGELO DE MARINIS. PIE IV.
(Milan, Dôme.) (Cliché Brogi.)

Découvrir et suivre toutes les influences diverses et les écoles nombreuses de la statuaire lombarde au XVIe siècle est une tâche ardue, pour ne pas dire impossible. L'empreinte amollissante du Bambaia est reconnaissable dans les travaux de Gian Giacomo della Porta, de Cristoforo Lombardo, de Giulio da Oggiono et d'autres ; on ne peut nier non plus

l'influence de Michel-Ange et de Sansovino, bien naturelle chez ceux qui subissaient l'ascendant de Pellegrini, avec lequel travaillait spécialement Francesco Brambilla. Divers artistes combinèrent les deux manières, ou plutôt s'y essayèrent ; ils quittaient la première pour passer à la seconde et s'appliquaient à donner une musculature héroïque à leurs conceptions les plus mesquines !

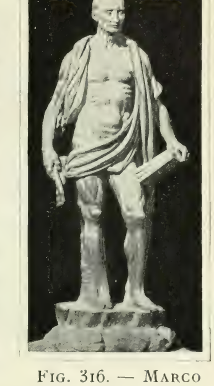


Fig. 316. — Marco d'Agrate. — San Bartolomeo. *(Milan, Dôme.)* *(Cliché Brogi.)*

Les phases successives de l'art sont si inégales et si confuses qu'elles ne laissent pas à la critique la faculté de faire des délimitations ou de prononcer des jugements définitifs. Il n'y avait pas alors à Milan d'artiste vraiment éminent qui sût faire un choix entre le bon et le mauvais et créer ainsi une œuvre caractéristique et bien définie. Pourtant il reste des essais pleins de mérite de Marco d'Agrate (1522-1571), modeleur expert, célèbre surtout pour son San Bartolomeo (fig. 316) ; de Angelo de Marinis (1556-1584) dont la statue de Pie IV (fig. 315) se recommande par des qualités de sobriété rares chez cet artiste, généralement tourmenté, d'une élégance confinant à la mièvrerie ; de Stoldo Lorenzi et d'Annibale Fontana (1540-1587), qui travaillèrent à la façade de Santa Maria presso San Celso ; ils avaient accepté la réforme michelangesque en s'appliquant à en tempérer les audaces. Mais le sculpteur le plus distingué de cette époque fut Leone Leoni (1509-1592), également très



Fig. 317. — Milan. Canova. — Napoléon Ier. *(Palais de Bréra.)*



Fig. 318. — C.-F. Melone. San Rosalie. *(Cliché Lissoni.)*



Fig. 319. — Milan.
P. Magni.
Monument a Léonard de Vinci.
(Cliché Alinari.)

apprécié en Espagne. A plusieurs reprises, entre 1555 et 1585, Leoni fit de longs séjours à Milan. Il s'y construisit une maison très bizarre, dite des "Omenoni" à cause des géants en forme de cariatides qui en ornent la façade (fig. 314). Ce qu'il a laissé de plus remarquable dans la métropole lombarde, c'est le monument de Gian Giacomo de' Medici, au Dôme.

Au XVIIe siècle, parmi les artistes les plus recherchés et les plus renommés, citons Gaspare Vismara, mort en 1651, après avoir travaillé au Dôme en qualité de premier sculpteur pendant au moins quarante ans ; Gian Battista Maestri, dit Volpino († 1680), grandiose et sévère, notamment dans la statue de Sant' Aurea ; Carlo Simonetta († 1693), académique et recherché (fig. 379) ; Stefano Sampietro († 1716) ; Dionigi Bussola, assez faible dans les sujets qui exigent de la vigueur, mais dont les formes féminines sont pleines de grâce, telle la statue de Santa Dorotea (fig. 322) ; enfin Giuseppe Rusnati (mort en 1713), avec lequel nous entrons dans le XVIIIe siècle (fig. 321).



Fig. 320.
O. Tabacchi.
Sainte Marie Égyptienne.
(Milan, Dôme.)

Tout en conservant le style baroque, la sculpture s'affine et s'assouplit sous l'influence française des Coysevox, des Girardon, des Puget, des Coustou, etc. Une recherche plus soutenue de la grâce est ce qui distingue l'art du XVIIIe siècle de celui du siècle précédent ; c'est la qualité que les maîtres français, et surtout Girardon, avaient ajoutée à la plastique italienne du XVIe siècle et à celle du Bernin au XVIIe. La sculpture de cette longue période continue à être ironiquement qualifiée de " baroque ": mais, si la conception et la forme des œuvres prises une à une peuvent être

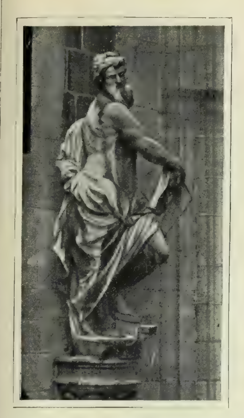


FIG. 321. — G. RUSNATI.
ÉLISÉE.
(Milan, Dôme.)
(Cliché Lissoni.)



FIG. 322. — D. BUSSOLA.
SAINTE DOROTHÉE.
(Milan, Dôme.)
(Cliché Lissoni.)

discutées, il n'en faut pas moins leur reconnaître deux qualités essentielles, la magnificence, la perfection décorative et la beauté des portraits pleins de vérité et de vie.

Au XVIII[e] siècle, on vantait à Milan Francesco Zarabatta, chez lequel domine une noblesse paisible très rare alors (fig. 313) ; Carlo Francesco Melone, aux modelés pleins de grâce (fig. 318) ; Carlo Maria Giudici (1723-1804 ; fig. 324), et Giuseppe Franchi (1729-1806) ; ces deux derniers sont des artistes de transition chez qui la fièvre du XVIII[e] siècle et la froide solennité académique se fondirent avantageusement.

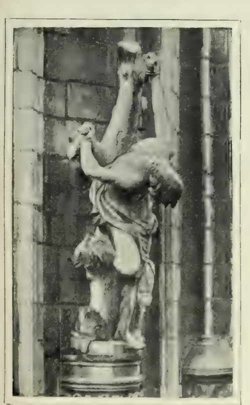


FIG. 323. — C. SIMONETTA.
SAINT AMBROISE MARTYR.
(Milan, Dôme.)
(Cliché Lissoni.)



FIG. 324. — C.-M. GIUDICI.
SAINT JÉRÔME.
(Milan, Dôme.)
(Cliché Lissoni.)

En même temps triomphait Canova, dont nous avons déjà parlé, et avec lui le néo-classicisme à l'Académie des Beaux-Arts de Bréra ; Andrea Appiani y préconisait les mêmes principes en peinture. A Milan, où l'œuvre de Canova était représentée par des spécimens remarquables

(fig. 317), vécurent alors plusieurs artistes distingués qui restèrent fidèles à leur drapeau, longtemps après la chute de l'Empire ; mais ils s'engourdirent dans une facture purement extérieure, pour ainsi dire archéologique, que ne réchauffait aucun foyer intérieur. Aussi leur art, en réaction contre celui du Bernin et de ses imitateurs, est-il monotone, leur technique uniforme et plate, quoiqu'ils aient essayé de donner au marbre des qualités picturales en l'ornant de stries variées, en lui laissant son opacité, ou en le polissant. Parmi les sculpteurs de cette longue période, rappelons Gaetano Monti (1776-1847 ; fig. 325) ; G.-B. Perabò (fig. 325), et Abbondio Sangiorgio (1789-1879), à qui l'on doit le char à six chevaux de l'Arco della Pace (fig. 307).

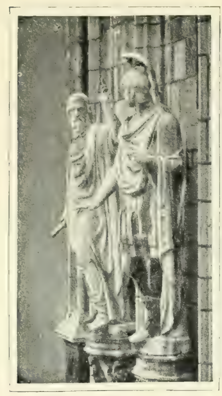


FIG. 325. — G. MONTI. JUDAS MACCHABÉE. G.-B. PERABÒ. MATATHIAS. *(Milan, Dôme.)* *(Cliché Lissoni.)*

Le triomphe du romantisme (Voir p. 94) jeta le discrédit sur ces artistes ; ils eurent pour successeurs, à Milan, Pietro Magni (1817-1877 ; fig. 319), Vincenzo Vela (1820-1891 ; fig. 326), Odoardo Tabacchi (1831-1905 ; fig. 320), Francesco Barzaghi (1839-1892), célèbre surtout à cause de la statue équestre de Napoléon III, et Giuseppe Grandi (1843-1894), dont la très belle statue de Beccaria est bien à tort jugée inférieure au monument des *Cinque Giornate*, confus et mal venu.



FIG. 326. — VINCENZO VELA. LES DERNIERS JOURS DE NAPOLÉON. *(Versailles, Musée.)*

BIBLIOGRAPHIE. — P. Moriggi, *Sommario delle Cose memorabili di Milano*, Milan, 1609. — F. Cassina, *Le Fabbriche più cospicue di Milano*, Milan, 1840. — C. Romussi, *Milano nei suoi Monumenti*, Milan, 1875. — G. Moretti et U. Nebbia, *La Conservazione dei Monumenti della Lombardia*, Milan, 1908. — A. Ricci, *Storia dell' Architettura italiana.* — Lübke, *Compendio di Storia delle Belle Arti*, p. II : *la Scultura*, Milan, 1901. — G. Ferra-

rio, *Memorie per servire alla Storia dell' Architettura milanese*, Milan, 1843. — I. Gelli et Gaetano Moretti, *Gli armaroli milanesi*, Milan, 1908 ; *Annali della fabbrica del Duomo di Milano*, Milan, 1877-1885. — G. Carotti, *Vicende del Duomo di Milano e della sua facciata*, dans l'*Archivio Storico dell' Arte*, t. II, 1889. — C. Romussi, *Il Duomo di Milano*, Milan, 1906. — U. Nebbia, *La Scoltura nel Duomo di Milano*, Milan, 1908. — L. Beltrami, *La Tutela artistica del Duomo di Milano nell' ultimo quarto del secolo XIX*, Milan, 1900. — G. Caimi, *Notizie storiche del grand' Ospedale di Milano*, Milan, 1887. — P. Canetta, *L'Ospedale Maggiore di Milano*, Milan, 1880-1887. — S. Monti, *Storia ed Arte nella Provincia e antica Diocesi di Como*, Côme, 1901. — F. Malaguzzi-Valeri, *Pellegrino, Pellegrini e le sue Opere in Milano*, Milan, 1901. — G. Moretti, *In Memoria di Giuseppe Piermarini*, Foligno, 1909. — E. Filippini, *I primi Biografi del Piermarini*, Perugia, 1909. — G. Natali, *Giuseppe Piermarini*, Pavie, 1908. — E. Filippini, *Ricerche sul Piermarini*, Foligno, 1908. — Fabri, Scarpellini, *Intorno alla Vita e alle Opere di Giuseppe Piermarini*, Foligno, 1908. — M. Caffi, *I Solari*, Milan, 1885. — E. Plon, *Les Maîtres italiens au service de la Maison d'Autriche, Leone Leoni, sculpteur de Charles-Quint, et Pompeo Leoni, sculpteur de Philippe II*, Paris, 1887. — L. Beltrami, *Il monumento a G. C. Medici nel Duomo di Milano*, dans la *Rassegna d'Arte*, t. IV, 1904. — A. Rollins Willard, *History of Modern Italian Art*, Londres, 1898. — C. Boito, *Scoltura e Pittura d'oggi*, Turin, 1887 ; *Vincenzo Vela*, dans la *Nuova Antologia*, avril 1873. — A. Venturi, *Vincenzo Vela*, dans la *Nuova Antologia*, nov. 1891. — G.-B. Toschi, *Vincenzo Vela*, dans l'*Illustrazione Italiana*, 1884. — C. Barrera Pezzi, *Vincenzo Vela*, dans l'*Arte e Storia*, t. X, 1901. — C. Boito, *Barzaghi scultore*, dans la *Nuova Antologia*, oct. 1871. — Primo Levi, *Due Scultori (Giuseppe Grandi ed Ercole Rosa)*, Rome, 1896.





FIG. 327. — G. BOSSI. — FUNÉRAILLES DE THÉMISTOCLE.
(Milan, Musée du Château.) (Cliché Montabone.)

CHAPITRE XIV

LA PEINTURE A MILAN, APRÈS L'ÉCOLE DE LÉONARD

ABSENCE D'UNE ÉCOLE LOMBARDE DE PEINTURE A PARTIR DU XVIe SIÈCLE. — LES PROCACCINI ; LE CERANO ; MICHEL-ANGE DE CARAVAGE ; D. CRESPI ; P.-F. MAZZUCCHELLI. — LE NÉO-CLASSICISME ET ANDREA APPIANI. LE ROMANTISME.

DEPUIS la fin du XVIe siècle jusqu'à celle du XVIIIe, il y eut en Lombardie un certain nombre de bons peintres, mais pas d'école proprement dite. Tous furent plus ou moins les disciples des écoles de Venise, de Rome et surtout de Bologne, mais ils ne réussirent pas à créer un type bien à eux, distinct des autres, facilement reconnaissable.

Après la disparition de l'école de Léonard et avant l'arrivée des Procaccini (de Bologne), un groupe d'artistes de Crémone et de Lodi travaillèrent avec succès à Milan. Parmi eux se trouvait Nicolas d'Appiano, qui peignit dans la cathédrale, et Giovan Paolo Lomazzo (1538-1600), artiste maniéré, mais plein de vie, qui a écrit sur la peinture un traité fort intéressant ; son disciple, Ambrogio Figino (1548-1600?), qui réussit les portraits mieux que les travaux d'histoire (fig. 332) travaillait également à ce moment dans la grande cité lombarde.

L'absence de renseignements biographiques sur la famille Procaccini est une des nombreuses lacunes de l'histoire de l'art. Pourtant il s'agit d'artistes remarquables, relativement modernes, sur lesquels

les archives devraient fournir des renseignements. A-t-on cherché l'année de la naissance et celle de la mort d'Ercole Procaccini, l'aîné, et de ses fils Camillo, Giulio, Cesare et Carlo Antonio? A-t-on essayé de retrouver la date si importante de l'arrivée à Milan de cette famille de peintres bolonais? Nous pouvons supposer que ce fut aux environs de 1570, mais ce n'est qu'une hypothèse. A en croire le biographe Baldinucci, Giulio (1560-1626?) aurait travaillé d'abord comme sculpteur; puis il aurait laissé la sculpture pour s'adonner à la peinture. Or, il est certain, au contraire, qu'il ne cessa jamais ou qu'il cessa très tard de cultiver la sculpture, quand il peignait déjà depuis plusieurs années; en 1617, il s'engagea à sculpter pour le Dôme de Milan (où il avait achevé diverses statues), une *Dispute de Jésus*, qui fut ensuite exécutée par un autre.



FIG. 328.
GIULIO C. PROCACCINI.
LA MADELEINE.
(Milan, Musée de Bréra.)
(Cliché I. I. d'Arti Grafiche.)

Quels ont été les maîtres de Camillo et de Giulio pour la peinture? Quels furent leurs modèles de prédilection? Leur père fut leur premier professeur, mais ils avaient eu sous les yeux les artistes de la magnifique école de Parme, c'est-à-dire le Corrège et le Parmesan, et ils ne contemplèrent pas en vain les œuvres de Federico Barocci, que des commandes appelèrent souvent à Milan entre 1592 et 1508.



FIG. 329. — CAMILLO PROCACCINI.
ADORATION DES BERGERS.
(Milan, Musée de Bréra.)
(Cliché Anderson.)

Comme nous le verrons, les peintres bolonais du dernier quart du XVIe siècle dédaignèrent les formules de l'école romaine, admirèrent les splendeurs de celle de Venise, mais suivirent presque entièrement les préceptes de celle de Parme. Nous ne savons s'il est vrai, comme le raconte Ticozzi,



FIG. 330. — D. CRESPI.
LA CÈNE.
(Milan, Musée de Bréra.)
(Cliché Brogi.)

que Giulio réussissait à imiter le Corrège au point de tromper les plus experts. Ce qui est certain, c'est qu'on rencontre dans les galeries de tableaux, publiques et privées, diverses toiles de lui sous le nom du Parmesan. Avec des formes un peu plus ramassées, sans cette mièvrerie et cette longueur démesurée qu'elles ont chez Parmesan, les figures de Giulio Procaccini, au coloris brillant, animé de rougeurs subites, ressemblent de type et de poses aux gracieuses créatures engendrées par le Maître de l'Émilie (fig. 328). Malvasia dit de Camillo qu'il est " tout agrément et toute grâce ", tandis que Giulio est " sévère et fort ". Ce sont là des qualificatifs jetés au hasard, sans beaucoup de réflexion, car on pourrait précisément tout dénier à Giulio, sauf un " agrément " et une " grâce ", qui ne se trouvent pas du tout chez Camillo, coloriste moins suave, dessinateur moins gracieux.

C'est ce que pensèrent sans doute les artistes contemporains, qui préférèrent suivre les leçons de Giulio. Il eut pendant de longues années comme disciple fidèle Enea Salmeggia, dit le Talpino (1550-1626; fig. 333), dont l'humeur joyeuse et vagabonde s'inspirait tantôt de Campi ou de Luini, tantôt de Lotto ou de Raphaël. C'est aussi de Giulio que se réclamèrent Daniele Crespi et les frères Nuvoloni (quelquefois appelés Panfilo du nom de leur père, peintre de Crémone).



FIG. 331. — CERANO.
LA VIERGE ENTRE SAINT DOMINIQUE ET SAINTE CATHERINE.
(Milan, Musée de Bréra.)
(Cliché Anderson.)

Les biographes ne fournissent que de rares renseignements, incer-

tains et contradictoires, sur le père de Daniele Crespi, Gian Battista (1557-1633), surnommé le Cerano, du lieu de sa naissance dans la province de Novare. Ils s'accordent pourtant à dire que, tout jeune, on l'envoya étudier à Rome et à Venise ; puis il se fixa à Milan, où il fut nommé peintre de la Cour et surintendant de tous les travaux du Dôme (de 1629 jusqu'à sa mort). Le cardinal Borromée eut souvent recours à lui, et ses œuvres, tant de peinture que d'architecture, sont très appréciées. Dans ses compositions, il se montre avant tout le *Novarais* qui, depuis son enfance, avait eu sous les yeux les tableaux de Gaudenzio Ferrari ; si l'on veut découvrir en lui quelque chose d'étranger au style lombard, ce ne saurait être que de fugitives réminiscences de Federico Barocci et du peintre florentin Rosso. Celui-ci semble avoir inspiré le petit ange penché d'une façon plutôt incommode sur la grande viole, ses petites ailes bariolées palpitant sous l'effort ; ce motif du grand tableau du Musée de Bréra est absolument délicieux. Mais le pinceau du Cerano est plus *moderne* que celui de Barocci et de Rosso ; avec lui font leur apparition les surfaces argentées et les transparences vitreuses, procédé qui triomphera dans la suite avec Giuseppe Maria Crespi, dit "l'Espagnol", et sera repris par Piazzetta et Tiepolo.



Fig. 332. — A. Figino. Portrait de Lucio Foppa. *(Milan, Musée de Bréra.)* *(Cliché Anderson.)*

A contempler les peintures des Procaccini et du Cerano, on est surpris de voir qu'elles ne doivent rien à l'influence académique de Federico Zuccari, qui travailla de 1597 à 1601 à Milan, ni au fier et sombre naturalisme de Michel-Ange Merisio de Caravage (1569-1609 ; fig. 335). Il est vrai que ce dernier, nature violente et fantasque, ne tarda pas à quitter



Fig. 333. — Enea Salmeggia. Martyre de Saint Alexandre. *(Bergame, Académie Carrara.)* *(Cliché I. I. d'Arti Grafiche.)*

Caravaggio et Milan pour chercher de l'ouvrage ailleurs, et ne trouver le plus souvent que des querelles et des déceptions ; mais il avait eu le temps de peindre en Lombardie des tableaux et des portraits, et sa manière, d'une réalité tragique dans l'exécution, lui avait valu des admirateurs au sein même de cette école bolonaise qu'il combattait. Dans l'Italie méridionale, il forma des disciples fervents ; c'est lui qui suscita inconsciemment l'école qui prit le nom d'école napolitaine, et qui aboutit à Ribera, à Mattia Preti, etc.

Autant qu'on en peut juger d'après les œuvres qui lui sont attribuées, Daniele Crespi échappa à l'influence du Caravage. Mais ces œuvres ne permettent guère de préciser sa personnalité artistique, tant elles sont différentes les unes des autres, tantôt rougeâtres, monotones, tantôt d'un coloris mal fondu et criard, tantôt d'une exécution menue et pénible, d'autres fois largement brossées de touches grasses et chaudes. Élève de son père et de Giulio Procaccini, Daniele Crespi peignit à la Chartreuse de Pavie et au Palais Ducal de Milan, et mourut de la peste en 1630, à peine âgé de quarante ans. Il ne fit pas d'élèves, très différent en cela de Pier Francesco Mazzucchelli (1571-1626), dit le Morazzone, à cause de son lieu de naissance, près de Varese. Pour celui-ci aussi, les renseignements font défaut : on sait qu'il alla pendant sa jeunesse à Rome, mais il est inexact qu'il y ait reçu l'empreinte des écoles de la fin du XVIe siècle. Il s'est visiblement développé sous l'influence des maîtres lombards et bolonais, surtout de Camillo Procaccini. Très protégé par le cardinal Federico



FIG. 334. — F. LONDONIO. SCÈNE CHAMPÊTRE. *(Cassano d'Addo, Villa Borromée.) (Cliché Montabone.)*

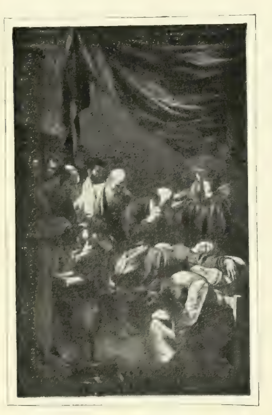


FIG. 335. — MICHELANGELO DA CARAVAGGIO. MORT DE LA VIERGE. *(Paris, Louvre.) (Cliché Alinari.)*

Borromeo, il exécuta de nombreux travaux en Lombardie ; il devait décorer la coupole du Dôme de Plaisance, lorsque la mort le surprit.

Dans la suite, la peinture lombarde s'alanguit de plus en plus, et la faible notoriété des artistes d'alors correspond vraiment à la médiocre importance de leurs œuvres. Tous ceux qu'on pourrait citer furent des virtuoses du pinceau, et rien de plus. Seul Francesco Londonio (1723-1782) mérite une mention particulière pour ses innombrables peintures pastorales ; comme *animalier*, il est digne d'être mis au même rang que Rosa da Tivoli et Castiglioni. Giuliano Traballesi (1727-1812), qui quitta Florence pour Milan, apporta dans ses œuvres décoratives une grâce et une souplesse en partie inspirées de Tiepolo (fig. 338) ; ce dernier, d'ailleurs, a laissé à Milan, dans les palais Clerici, Archinti et Dugnani, sans parler de Saint-Ambroise, de merveilleuses décorations.



FIG. 336. — ANDREA APPIANI.
APOLLON ET DAPHNÉ.
(Milan, Musée de Bréra.) (Cliché Brogi.)



FIG. 337. — D. INDUNO.
L'ANTIQUAIRE.
(Florence, Musée de l'Académie.)
(Cliché Alinari.)



FIG. 338. — G. TRABALLESI.
L'AMOUR ET PSYCHÉ.
(Milan, Collection Frizzoni.) (Cliché Anderson.)

Quand plus tard, pendant la période française, Milan devint la ville la

plus importante de l'Italie, le goût artistique changea de direction, et il y eut quelques peintres d'un vrai mérite, tels que Giovanni Bellati (1745-1808), Giuseppe Mazzola (1748-1838) et Giuseppe Bossi (1777-1815), artiste élégant et très instruit (fig. 327). C'est à lui, à Carlo Bianconi, critique d'art érudit, collectionneur infatigable, et à Andrea Appiani qu'est due l'initiative de l'admirable Pinacothèque de Bréra. Appiani fut, à Milan, le peintre le plus considéré et le plus célèbre pendant la période napoléonienne, le représentant parfait et convaincu du néo-classicisme, après Canova et David. Aussi est-il facile de comprendre qu'il réussit moins bien les sujets historiques ou sacrés que les sujets mythologiques (fig. 336), qui inspiraient surtout l'école dont il se réclamait. Mais on ne peut lui refuser un certain sentiment personnel et une exécution habile, grâce à laquelle il se distingue de ses contemporains et s'élève vraiment au-dessus d'eux. Ses portraits sont excellents ; il savait saisir dans ses modèles les traits qui accentuent la ressemblance et le caractère, sans négliger une rare dignité d'attitude et une grande sévérité de technique. Né à Bosisio, patrie de Giuseppe Parini, en 1754, on l'envoya étudier à Milan, où il ne tarda pas à se faire remarquer par quelques portraits. En 1790, il obtint ses premiers grands succès avec sa *Sainte Élisabeth* et son *Hercule entre le Vice et la Vertu*, qui lui valurent la charge de peindre à fresque les " peducci " de la coupole de Santa Maria presso San Celso. Esprit pratique et avisé, il sut faire son chemin dans la vie publique ; on le trouve successivement membre du corps législatif de la République cisalpine (1797), électeur au Collège



FIG. 339. — A. FOCOSI. CONDAMNATION DES HUGUENOTS. *(Milan, Musée du Château.) (Cliché Montabone.)*



FIG. 340. — C.-F. NUVOLONI. LA FAMILLE DU PEINTRE. *(Milan, Musée de Bréra.) (Cliché Anderson.)*

des savants (1802), membre de l'Institut des sciences, lettres et arts, et conservateur de la Pinacothèque, d'où il avait su évincer Bossi. Ses œuvres les plus célèbres sont toujours les décorations du Pa-

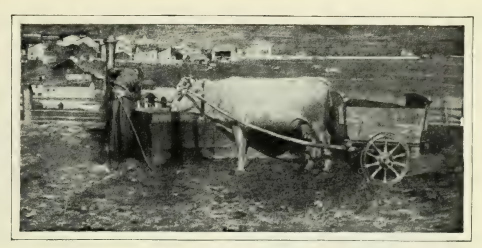


FIG. 341. — GIOVANNI SEGANTINI.
A LA FONTAINE.

lais Royal, qu'il ne put achever ; en 1813, il fut frappé d'un coup d'apoplexie qui le rendit incapable de tout travail pendant les quatre dernières années de sa vie. Après Appiani, les classiques produisirent peu ; aussi le romantisme remporta-t-il sur eux une victoire facile, grâce à la pléiade de peintres, dont le plus distingué est Francesco Hayez (de Venise) (Voir p. 94, fig. 168).

L'influence de ces tendances nouvelles fut considérable ; elle transforma ceux qui avaient été élevés à l'école des classiques. Cette empreinte romantique ne s'effaça jamais, même chez des artistes qui pourtant recherchèrent des effets nouveaux, à l'exemple de la France, ou à celui de Naples, où travaillaient avec une ardeur rajeunie, sinon avec des idées absolument neuves, Antonio Palizzi et Domenico Morelli. A Milan, comme dans tout le reste de l'Italie, la peinture resta plus ou moins romantique pendant tout le XIXe siècle ; la littérature et le théâtre n'y contribuèrent pas moins que F. Hayez.

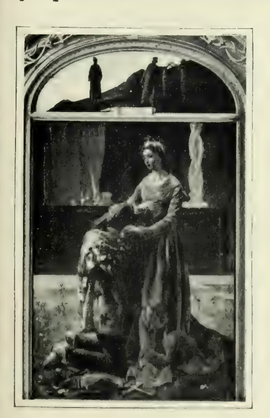


FIG. 342. — F. FARUFFINI.
SORDELLO.
(Milan, Musée du Château.)
(Cliché Brogi.)

Il y eut alors de nombreux artistes de valeur, tels que Giovanni Carnevali, dit Piccio, très original (1804-1876), Alessandro Focosi (1836-1869, fig. 339), Domenico et Girolamo Induno, — le premier (1815-1878) excellent dans les tableaux de genre (fig. 337), le second (1827-1890) qui traita avec bonheur les sujets militaires, — Federico Fa-



FIG. 343. — T. CREMONA. LE LIERRE. *(Appartient à la Ville de Turin.)*

ruffini (1831-1869, fig. 342), et beaucoup d'autres. La technique de Tranquillo Cremona (1837-1878) ne peut laisser beaucoup d'illusions sur la valeur du fond, qui demeure romantique (fig. 421). Il reste encore à déterminer dans quelle mesure se dégagèrent des traditions romantiques l'élégant Mosé Bianchi (1840-1904) et Giovanni Segantini (1858-1899), dont l'esprit chercheur sut rendre la magie des paysages alpestres sous une admirable lumière (fig. 341).

La postérité comprendra mieux l'influence dominatrice du romantisme sur l'art italien du XIXe siècle, lorsqu'elle en apercevra les limites et en saisira les caractères, par comparaison avec les idées et les formes des époques qui le précédèrent et le suivirent. Il ne faut pas nous laisser induire en erreur par les prétendues réformes et les conquêtes nouvelles. Aujourd'hui, Lorenzo Bartolini, qui avait scandalisé les académiciens et recueilli les applaudissements de tous ceux qui se croyaient révolutionnaires, n'en a pas moins sa place dans la série des artistes académiques.

D'autre part, les historiens de l'avenir rendront justice au romantisme artistique, dont le développement fut contemporain d'une grande littérature, d'une admirable musique, et surtout du sublime mouvement de patriotisme qui rendit l'Italie aux Italiens.

BIBLIOGRAPHIE. — L. Lanzi, *Storia pittorica d'Italia.* — G. Rosini, *Storia della Pittura italiana.* — L. Pascoli, *Vite di Pittori, Scultori e Architetti moderni.* — Malvasia, *Felsina pittrice*, Bologne, 1842. — G. Baglione, *Le Vite dei Pittori, Scultori, Architetti e Intagliatori.* — V. Marchese, *Memorie dei Pittori, Scultori, Architetti domenicani.* — S. Ticozzi, *Dizionario dei Pittori*, Milan, 1818. — A. Orlandi, *Abecedario pittorico*, Bologne, 1704. — J. Meyer, *Allgemeines Künstler-Lexikon.* — U. Thieme et F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler.* — I. Burckhardt, *Le Cicerone.* — C. Ricci, *La Pinacoteca di Brera.* — F. Malaguzzi-Valeri, *Catalogo della R. Pinacoteca di Brera; Guida sommaria della Biblioteca Ambrosiana*, Milan, 1907. — G. Mongeri, *L'Arte in Milano*, Milan, 1872. — L. Malvezzi, *Le Glorie dell' Arte lombarda*, Milan, 1772. — A. Caimi, *Delle Arti del disegno... di Lombardia dal 1777 al 1862*, Milan, 1862. — C. Ricci, dans *Die Galerien Europas*, Leipzig, 1909. — P. Gauthiez, *Milan*, Paris, 1905. — F. Malaguzzi-Valeri, *Milano*, Bergame, 1906. — E. Verga, U. Nebbia, L. Marzorati, *Guida di Milano*, 1906. — A. Bertolotti, *Artisti lombardi a Roma nei secoli XV-XVIII*, Milan, 1881. — A. Rollins Willard, *History of Modern Italian Art.* — Callari, *Storia dell' Arte contemporanea.* — A. Colasanti, *Fifty years of Italian Art.* — F. Romani, *Critica artistica scientifica*, Turin, 1884. — I.-G. Isola, *Le Lettere e le Arti belle in Italia a' di nostri*, Genève, 1864. — P. Villari, *La Pittura moderna in Italia e Francia*, Florence, 1869. — G. Rovani, *Le tre Arti considerate in alcuni illustri Italiani contemporanei*, Milan, 1874. — De Gubernatis, *Dizionario degli Artisti italiani.* — U. Ojetti, *Le Belle Arti dall' Hayez agl' Induno*, Milan, 1899. — L. Lamberti, *Descrizione dei Dipinti a buon fresco dell' Appiani*, Milan, 1810. — R. Bonfadini et F. Martini, *I Fasti*

del primo Regno italiano dipinti da Andrea Appiani, Florence, s. d. — L. Beltrami, *Francesco Hayez*, Milan, 1883. — Hayez, *Le mie Memorie*, Milan, 1890. — C. Boito, *L'ultimo dei Pittori romantici* (*Hayez*), dans la *Nuova Antologia*, mai 1891 ; *Eleuterio Pagliano*, dans la *Nuova Antologia*, 1871 ; *Eleuterio Pagliano* (*1826-1903*), Milan, 1903. — G. Carotti, *Giuseppe Bertini*, dans l'*Emporium*, t. IX, Bergame, 1899. — G. Pisa, *Mosè Bianchi*, dans l'*Emporium*, t. V, 1897 : *Tranquillo Cremona*, Milan, 1899. — E. Zoccoli, *Giovanni Segantini* (*1858-1889*), Milan, 1900. — L. Villari, *Giovanni Segantini*, Londres, 1891. — William Ritter, *Giovanni Segantini*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1898, t. XIX, p. 302 ; *Giovanni Segantini*, numéro unique du *Marzocco*, Florence, 1899. — L. Beltrami, *Giovanni Segantini*, dans la *Nuova Antologia*, nov. 1899. — F. Servaes, *Giovanni Segantini*, Leipzig, 1907. — Primo Levi, *Segantini*, Rome, 1900. — G.-P. Lucini, *La Pittura lombarda del secolo XIX alla Permanente di Milano*, dans l'*Emporium*, t. XII, 1900.





Fig. 344. — Pavie. — Chartreuse. — Détail du Grand Autel.
(Cliché Alinari.)

CHAPITRE XV

L'ART EN LOMBARDIE : LODI, CRÉMONE ET PAVIE

ZONE D'INFLUENCE DE L'ART LOMBARD. — LODI ET LES PIAZZA. — CRÉMONE ET LES BEMBO, LES BOCCACCINO, LES CAMPI. — PAVIE, SON CHATEAU, SES ÉGLISES. — LA CHARTREUSE DE PAVIE : G. SOLARI, LES MANTEGAZZA, G.-A. AMADEO ; LES SCULPTEURS DE LA CHARTREUSE.

Sur le terrain de l'art, comme sur celui de la politique, Brescia et Bergame se rattachèrent le plus souvent à Venise, quoique leur situation géographique les plaçât plutôt sous la dépendance de Milan : mais l'influence de celle-ci, en compensation, s'étendit vers le Piémont et vers la Ligurie. Par suite, certains caractères lombards se retrouvent nettement dans un autre groupe, non moins important, de cités et de bourgades au sud-ouest de l'immense plaine comprise entre les Alpes, le Tessin, le Pô et le Mincio. Cependant, près de Varese, à Castiglione d'Olona, on rencontre une oasis d'art toscan. Comme nous l'avons déja vu plus haut, l'art de Brunelleschi s'y épanouit dans la " Chiesa di Villa " (fig. 246) ; là aussi on peut étudier, mieux qu'à Florence et à Rome, le talent de Masolino da Panicale, qui décora l'église collégiale et son baptistère (Voir p. 136 et 153).

Mais comment énumérer l'une après l'autre les villes, grandes et petites, les villages, les châteaux importants au point de vue artistique ? Partout, pour ainsi dire, surgissent des monuments remarquables : Monza est fière de son Dôme (fig. 345), dû à Matteo da Campione, et de son trésor lombard ; à Crema, l'église Santa Maria



FIG. 345. — MONZA. — CATHÉDRALE.
(Cliché Alinari.)

della Croce, élevée par Battagio, est une élégante construction du style de Bramante (Voir p. 138 et fig. 250) ; la cathédrale de Côme, commencée en 1396 et achevée deux siècles plus tard, n'en possède pas moins une réelle harmonie de style, en même temps que des beautés très variées (Voir p. 139, fig. 255 et 260) ; Saronno est célèbre pour le Sanctuaire construit en 1498 par Pietro dell' Orto, et décoré de fresques de Luini et de Gaudenzio Ferrari (fig. 346) ; à Varese, l'œuvre de l'homme et celle de la nature se sont admirablement complétées à la Madonna del Monte ; à Pallanza, se dresse, au milieu de la verdure, la légère coupole à arcades de la Madonna di Campagna, édifice du XVe siècle ; Forno s'enorgueillit de son beau San Giovanni, dont le riche portail est dû aux Rodari ; à Lodi, l'Incoronata, déjà mentionnée plus haut, est le chef-d'œuvre de Battagio et de Giovanni Dolcebuono (Voir p. 138 et fig. 248). Partout naquirent ou s'illustrèrent des artistes remarquables, bien que les époques différentes où ils ont vécu et leurs tendances opposées ne leur aient pas permis de se grouper et de former des écoles.

Lodi est le berceau de la célèbre famille Piazza, féconde en artistes, dont quelques-uns seulement ont échappé à l'oubli : Albertino (1529 ; fig. 349), son frère Martino (fig. 350), qui tous deux subirent d'abord l'influence de Bergognone, puis celle de Léonard (peut-être par l'entremise de Cesare da Sesto), et enfin celle de Raphaël. Un troisième Piazza, Calisto, est plus connu, parce



FIG. 346. — SARONNO. — SANCTUAIRE.
(Cliché Alinari.)



Fig. 347. — Soiaro.
La Nativité.
(Crémone, Église San Pietro.)
(Cliché Alinari.)

qu'il signait et datait ses tableaux, remarquables par le mouvement et par la vivacité du coloris. Mais combien de fois l'œuvre des vieux Piazza, mal connue, n'est-elle pas confondue avec celle d'autres artistes !

De toute la Lombardie, la ville de Crémone fut celle où naquirent le plus grand nombre de peintres. Les familles des Bembo, originaires de Brescia, des Boccaccino et des Campi, suffiraient à la célébrité de cette ville. En outre, il ne faut pas oublier Cristoforo Moretti, Filippo et Francesco Tacconi, qui s'illustrèrent peu après le milieu du XVe siècle ; le premier de ces artistes participait à la fois de la manière lombarde et de celle de Vérone ; les autres s'inspiraient des maîtres vénitiens, surtout de Giovanni Bellini. Tommaso Aleni, dit le Fadino, et Francesco Casella vécurent jusque vers 1525 sans quitter leur milieu natal ; dominé d'abord par Boccaccino, leur talent s'adoucit quand ils eurent connu le tableau que le Pérugin peignit pour une église de Crémone en 1494, et qui se voit encore à Sant' Agostino. Altobello Ferrari, dit Melone (fig. 351), bon dessinateur et coloriste violent, exagéra les tons hardis de Romanino. Bernardino Gatti, dit " il Soiaro " (1495 ?-1575), décorateur brillant, sans profondeur, se passionna pour les nouveautés de Pordenone et du Corrège (fig. 347), dont il continua l'œuvre à Plaisance et à Parme. Son élève, Sofonisba Anguissola (1535-1632) réussit médiocrement les sujets sacrés, mais se montra élégante et fine dans les portraits (fig. 355) ; elle y acquit



Fig. 348. — Malosso.
Déposition de Croix.
(Milan, Musée de Bréra.)
(Cliché I. I. d'Arti Grafiche.)



Fig. 349. — A. Piazza.
Fiançailles de Sainte Catherine.
(Bergame, Académie Carrara.)
(Cliché I. I. d'Arti Grafiche.)



Fig. 350. — M. Piazza.
Vierge.
(Bergame, Académie Carrara.)
(Cliché I. I. d'Arti Grafiche.)

une réelle célébrité, fut appelée à la cour d'Espagne, où elle obtint de grands succès à la fois comme artiste et comme femme. Elle épousa Don Fabrizio de Moncade et le suivit en Sicile ; à la mort de son mari, désireuse de rentrer dans sa patrie, elle accepta la main du capitaine de la galère qui la ramenait en Italie. Van Dyck fut un des plus respectueux admirateurs de la vieillesse de cette femme. Nous rappellerons enfin Gian Battista Trotti, dit Malosso (1555-1619, fig. 348), au dessin fougueux et énergique, au coloris un peu rude, élevé à l'école des Campi, qui plus tard passa à celle de Parme ; il vécut longtemps dans cette ville avec le titre de peintre ducal, et fut le rival d'Annibal Carrache.

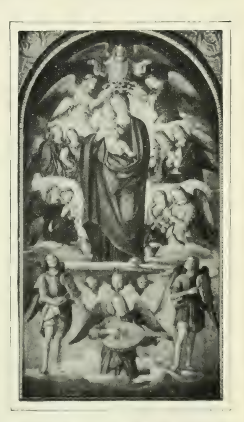


Fig. 351. — A. Melone.
Vierge dans une Gloire avec des Anges.
(Crémone, San Abbondio.)
(Cliché Alinari.)

Tous ces artistes, dont Crémone fut le lieu de naissance ou la patrie d'adoption, ont été plus ou moins les élèves des Bembo, des Boccaccino ou des Campi.

On suit les traces de Bonifacio, l'aîné est le plus célèbre des Bembo, de 1447 à

1478 ; il travailla à Crémone, à Milan et surtout au château de Pavie, où il exécuta de grandes scènes de genre (banquets, chasses, jeux, etc.) en même temps que Foppa, Bugatto et quelques autres. Gian Francesco (fig. 354) et Pietro Bembo, qui vécurent plus tard, font partie de l'entourage artistique de Boccaccio Boccaccino et des Campi, avec lesquels ils décorèrent le Dôme de Crémone.



FIG. 352. — G. CAMPI.
JÉSUS PARMI LES DOCTEURS.
(Crémone, Église San Margherita.)
(Cliché Alinari.)

Boccaccio Boccaccino (1467 ?-1525 ?) passa sa jeunesse à Ferrare, auprès de son père Antonio, qui était brodeur. En 1496, on le trouve à Venise ; en 1497, à Gênes et à Milan, où il fut emprisonné ; en 1499, il revint à Ferrare, où il tua sa femme, coupable d'adultère. Son style y a fait école, comme on peut s'en assurer notamment dans *la Nativité* de Mazzolino, conservée au Musée de cette ville. En 1505, après quelques autres voyages, il s'établit à Crémone. Sa manière fut inspirée d'abord par Cima da Conegliano et Alvise Vivarini, plus tard par Bramantino. Large et simple dans la composition de ses tableaux et dans la façon de traiter les draperies, il se montra soigneux dans l'exécution. Une grande distinction mêlée de douceur caractérise son coloris et ses personnages, facilement reconnaissables à la suavité de leurs regards clairs et émerveillés (fig. 353). Son fils Camillo (1501-1546) travailla d'abord auprès de lui, puis, attiré par l'ampleur de Pordenone et du Corrège, il abandonna la manière paternelle ; un élève anonyme de Boccaccino, aujourd'hui connu sous



FIG. 353. — BOCCACCIO BOCCACCINO.
VIERGE ENTOURÉE DE SAINTS.
(Venise, Académie.) (Cliché Alinari.)



FIG. 354. — G.-F. BEMBO.
VIERGE AVEC LES SAINTS
COSME ET DAMIEN.
(Crémone, Église San Pietro.)
(Cliché Alinari.)

le surnom de Pseudo-Boccaccino, subit aussi l'influence de Vivarini (fig. 357) ; quelques critiques, sans preuves certaines d'ailleurs, l'ont identifié avec le Nicolas d'Appiano, mentionné à la page 178.

Galeazzo Campi (1477-1536) étudia lui aussi sous la direction de Boccaccio Boccaccino. Mais ni les excellents conseils de son maître, ni l'exemple du tableau du Pérugin ne parvinrent à le corriger de sa rudesse, sensible surtout dans les formes des personnages et dans un coloris rougeâtre. Des trois fils de Galeazzo, l'aîné, Giulio (1502-1572; fig. 352) surpassa les autres en noblesse et en force, quoiqu'il fût trop accessible à toute impression nouvelle. D'abord disciple du Romanino, nous le voyons peu à peu suivre le Parmesan, Lorenzo Lotto, le Titien, Dosso Dossi et enfin Jules Romain, dont l'idéal artistique est si différent de celui des précédents. Ses peintures sont très nombreuses, et dans beaucoup d'entre elles, mais non dans les dernières, on apprécie la force du coloris à la manière vénitienne, la grandeur de l'ensemble et l'énergie expressive du dessin.

Son frère Antonio, qui vécut dans la seconde moitié du XVI[e] siècle, fut un peintre moins habile, mais un artiste plus " universel ". Il est connu aussi comme architecte, sculpteur, cosmographe, historien. En peinture, il imite son père, il imite son frère Giulio, il imite le Corrège, puis Dosso, au point de le copier presque. Vincenzo Campi (1591), d'allures plus modestes et plus concentrées, évita les grands sujets historiques et sacrés et cultiva le portrait et les natures mortes, fleurs et fruits : il avait étudié les travaux



FIG. 355. — S. ANGUISSOLA.
PORTRAIT DE L'AUTEUR.
(Naples, Musée.)



Fig. 356. — Crémone. Escalier du Palais Dati, construit par Dattaro. *(Cliché Alinari.)*

de Floris van Dyck et de Pierre Aertsz, dit Pierre le Long.

Bernardino Campi (1552-1590), fils de Pierre Campi, orfèvre, travailla dans l'atelier de Giulio, puis passa dans celui d'Hippolyte Costa, à Mantoue, où il vit et imita les œuvres de Jules Romain. Plus tard, il fit preuve de goût en rejetant cette dernière influence pour s'adonner à l'étude du Corrège ; mais il ne s'assimila pas l'esprit de ce maître, tout en s'inspirant de lui au point de vue de la forme. D'une activité prodigieuse, il décora quantité de localités de la Lombardie et de l'Émilie. A cette époque, naquit à Crémone Francesco Dattaro, architecte distingué, auquel on doit l'escalier du palais Dati (fig. 356).

En 1899, il y eut, à Crémone, une exposition d'art sacré, qui fit mieux connaître les artistes de cette cité, peut-être plus négligés de nos jours qu'autrefois, quand Zaist (1774), Grasselli (1827) et Sacchi (1872) s'en occupaient avec complaisance. Cette exposition provoqua un regain de discussions et d'études, puis tout retomba dans l'oubli ; en général, les savants se désintéressent de Crémone, qui est comme perdue le long du Pô, loin des grandes lignes de chemin de fer. Et pourtant peu de villes peuvent se vanter de posséder un Dôme roman (fig. 358) aussi imposant que le sien, embelli çà et là des grâces de la Renaissance.



Fig. 357. — Pseudo-Boccaccino. Vierge avec l'Enfant. *(Modène, Musée d'Este.) (Cliché Anderson.)*

Cependant, de toute la Lombardie, la ville la plus remarquable

après Milan est sans aucun doute Pavie. Comme Oxford par rapport à Londres, ou Padoue par rapport à Venise, elle constitue tout près de Milan un asile paisible pour les travailleurs intellectuels. L'intensité de la vie politique et commerciale, l'animation des rues et le luxe envahissant induisirent les Milanais, comme les Londoniens et les Vénitiens, à établir leur Université hors de leur ville fastueuse et bruyante.



Fig. 358. — Crémone.
Dôme et Grosse Tour.
(Cliché Alinari.)

Déjà célèbre dans l'antiquité, sous le nom de *Ticinum*, elle devint en 572 la capitale des Lombards, et prit sous leur domination le nom de *Pavia*. Ce fut dans la célèbre église de San Michele Maggiore (fig. 359), reconstruite au XIe siècle, que furent couronnés Bérenger Ier, marquis du Frioul, Bérenger II, Arduin d'Ivrée, Frédéric Barberousse et d'autres souverains allemands, auxquels Pavie resta fidèle jusqu'en 1360. A ce moment, Charles IV la céda à Galéas II Visconti. Celui-ci s'empressa d'y construire le Château (fig. 361), remarquable encore aujourd'hui, quoique dépouillé d'une foule d'œuvres d'art ; on en admire la masse imposante et la belle cour aux ornements vénitiens. Un immense parc d'au moins onze milles de tour y était enclavé ; il servait à l'élevage et à la chasse de toutes sortes d'animaux. C'est dans une partie de ce parc que Jean Galéas Visconti commença la Chartreuse (fig. 360), pour accomplir un vœu de sa femme Catherine et pour satisfaire son propre désir " d'avoir un palais pour y habiter, un jardin pour se divertir et une chapelle pour y faire ses



Fig. 359. — Pavie.
San Michele.
(Cliché Alinari.)

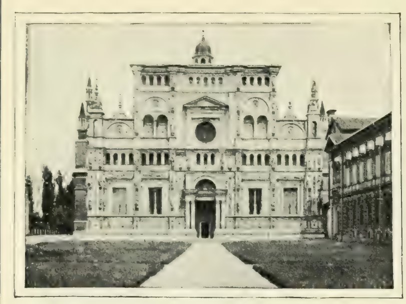


FIG. 360. — PAVIE. — CHARTREUSE. FAÇADE.
(Cliché Alinari.)

dévotions". Ce fut Bernardo da Venezia, ingénieur et sculpteur sur bois, qui conçut en grande partie le plan et dirigea les premiers travaux de la Chartreuse de Pavie.

L'œuvre, dans son ensemble, avança très lentement ; si les progrès parfois étaient rapides, à d'autres moments les travaux étaient complètement abandonnés ; il en résulta des changements très considérables, non seulement dans la partie décorative, mais dans la conception même de l'édifice.

Une impulsion plus active fut donnée par François Sforza, principalement à la construction de l'église, tandis que les moines poussaient surtout à l'achèvement des cellules.

En 1453, Guiniforte Solari († 1481) était nommé architecte de la Chartreuse ; sous sa direction et d'après ses dessins, on commença la façade de l'église (fig. 360, 365 et 364) ; on acheva les nefs et on termina les cloîtres (fig. 362), décorés de magnifiques terres cuites par Rinaldo de Stauris (de Crémone) (1464).

Quelques années après, mais encore avant l'arrivée d'Amadeo, nous trouvons sur les chantiers de la Chartreuse les Mantegazza et notamment Cristoforo. Celui-ci, dès 1463, fournissait des pierres taillées pour les parois des nefs ; l'année suivante, on le retrouve avec De Stauris occupé aux travaux du petit cloître (fig. 362) ; puis, aidé de son frère Antonio, il sculpte le lavabo de la chapelle de la Madeleine ; enfin, en 1473, toujours avec Antonio, il entreprend le grand travail de la façade de l'église (fig. 360, 364, 365).



FIG. 361. — PAVIE. — CHATEAU DES VISCONTI.
(Cliché Alinari.)

Les Mantegazza avaient débuté comme orfèvres dans la carrière artistique. Ils se ressentirent toujours de ce point de départ et gardèrent une certaine minutie dans l'exécution, une préférence pour la multiplicité des petits détails plutôt que pour l'ampleur des lignes et la simplicité des formes. Leurs statues, maigres et souvent contournées, sont enveloppées dans des vêtements dont les brisures forment mille plis anguleux, que l'on pourrait comparer à des cristallisations ; on y devine une influence étrangère. Les décorations se déroulent en une succession de feuillages, de fleurs, de fruits, d'amours, de médaillons, d'écussons, d'armoiries, d'animaux fantastiques, de reliefs à nombreuses figures se détachant sur des fonds de paysage, mille choses brillantes et fastueuses, qui surprennent plutôt qu'elles ne charment vraiment, et qui, dans tous les cas, tendent à compromettre la simplicité du plan architectonique de Solari.



Fig. 362. — Pavie. — Église et Petit Cloître de la Chartreuse.
(Cliché Alinari.)

Giovanni Antonio Amadeo de Pavie (1447-1522) coopéra aux travaux de la Chartreuse à partir de 1466, quand il était à peine âgé de dix-neuf ans. C'est là qu'il a laissé les témoignages les plus remarquables de son art, à la fois comme sculpteur et comme architecte, bien qu'on puisse l'admirer aussi ailleurs, notamment à la chapelle et au tombeau Colleoni, à Bergame (fig. 221) ; à Milan, dans diverses parties du Dôme (surtout le plafond), et à l'*Ospedale Maggiore*, dont il dirigea les travaux en 1495 ; à l'Incoronata de Lodi,

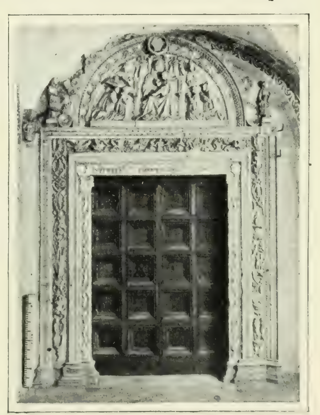


Fig. 363. — Pavie. — Porte du Petit Cloître de la Chartreuse.
(Cliché Alinari.)



FIG. 364. — PAVIE.
CHARTREUSE. — DÉTAIL
DE LA FAÇADE.

où il a peut-être construit la balustrade qui sert de couronnement à la coupole (fig. 248) ; aux monuments Borromée, de l'Isola Bella (fig. 366) ; au tombeau de San Lanfranco et au Dôme de Pavie ; à Bergame, où il éleva les chaires de la cathédrale, etc. Dans le domaine de l'architecture, il fut en Lombardie le précurseur de Bramante dans l'application des principes de la Renaissance. En sculpture, il procède des maîtres de Campione, et ses premiers essais rappellent encore le style gothique ; sa manière se modifia au contact des Mantegazza et d'Antonio Rizzo (Voir p. 26 et fig. 41) ; ce dernier sculptait, en 1465, des colonnes et des chapiteaux pour le grand cloître de la Chartreuse. La simplicité toscane de Castiglione d'Olona et de la chapelle de Saint-Pierre-Martyr, à Sant' Eustorgio de Milan, plaisait à des imaginations sévères et paisibles ; Amadeo, tout en l'admirant, ne l'imita point. Quand il eut rompu avec le passé, il ne voulut s'assujettir à aucune école, mais il se contenta d'observer, de réfléchir, de s'appliquer à être lui-même, et il conquit ainsi une personnalité dépourvue peut-être de mesure et de prudence, mais pleine de vigueur et en parfaite harmonie avec le milieu *lombard*. Aux vertus de l'artiste, il ajoutait celles de l'homme : simple, honnête et patient, il mettait son bonheur dans un travail incessant. L'amour de l'art l'élevait au-dessus des misères humaines : c'est ainsi qu'il pardonna aux meurtriers de son fils unique et laissa une grande partie de ses richesses aux filles des artistes du



FIG. 365. — PAVIE.
PORTE DE LA CHARTREUSE.

Dôme, alors même que plusieurs d'entre eux l'avaient poursuivi de leur jalousie et de leurs critiques malveillantes.

A la Chartreuse de Pavie, il avait déjà exécuté divers travaux, entre autres la porte si finement ornée qui conduit du petit cloître au transept (fig. 363); il était encore occupé à sculpter le tombeau de San Lanfranco, et la chapelle Colleoni à Bergame, quand il apprit que les Mantegazza avaient été chargés de la décoration de la façade. Grâce à ses démarches, il demanda et obtint une partie de ces travaux par l'intervention de Galéas-Marie Sforza. Benedetto Briosco succéda aux Mantegazza et à Amadeo. Il réclama le concours de divers sculpteurs, parmi lesquels nous trouvons son fils Francesco, Giovanni Stefano et Gian Battista da Sesto, Antonio della Porta, de Porlezza, dit Tamagnino, Francesco et Bernardino Pioltello, Ettore d'Alba, Bartolomeo della Porta et Biagio Vairone.



Fig. 366. — Amadeo.
Monument a Giovanni Borromée dans l'Isola Bella.

Grâce à de tels maîtres, et malgré de grandes diversités de style, la Chartreuse de Pavie est devenue un des monuments les plus remarquables de l'Italie et du monde. L'activité d'innombrables artistes s'y développa pendant plusieurs siècles, comme au Dôme de Milan, et souvent ces artistes travaillaient à la fois dans les deux édifices. C'est ainsi que, au-dessus du monument de Jean-Galéas Visconti, s'élève le petit temple sculpté par Cristoforo Romano entre 1492 et 1497 (fig. 369). La Vierge avec l'Enfant, par Benedetto Briosco, et sur le mausolée, dessiné

Fig. 367. — C. Solari
Monument de Ludovic Sforza et de Béatrix d'Este.
(Pavie, Chartreuse.)
(Cliché Alinari.)

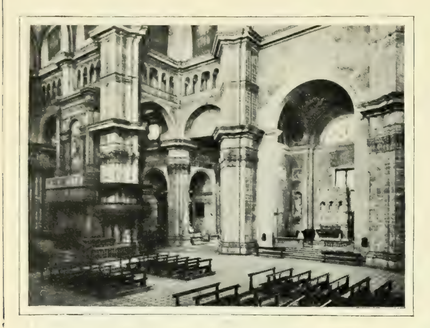


Fig. 368. — Pavie. — Intérieur du Dôme. *(Cliché Alinari.)*

par Alessi, les statues de la Renommée et de la Victoire, de Bernardino de Novate (1560). Là aussi se voient le maître-autel sculpté en 1567 par Ambrogio Volpi de Casale, les statues funéraires de Ludovic le More et de Béatrice d'Este, autrefois à Sainte-Marie-des-Grâces à Milan, par Cristoforo Solari, dit le Bossu (fig. 367). Les sculptures sur bois et les marquetteries de Bartolomeo de Polli, de Mantoue, et de Pietro di Vailate ; les vitraux de Cristoforo de Motis (1477) et d'Antonio de Pandino, qui travailla également à ceux du Dôme de Milan. Toujours à la Chartreuse, on admire les peintures de Bernardino de Rossi, de Bergognone, du Pérugin, de Jacopo de Motis, d'Andrea Solario, de Bartolomeo Montagna, de Luini et de leurs successeurs : Ottavio Semini, de Gênes, les Procaccini, Cerano, Daniele Crespi, Morazzone, Francesco del Cairo, le Guerchin, sans oublier les sculptures d'Annibal Fontana, d'Annibal Busca, de Dionigi Bussola, de Carlo Simonetta, de Giuseppe Rusnati et de bien d'autres.

Mais les œuvres les plus importantes sont celles des sculpteurs qui travaillèrent entre le milieu du XVe siècle et celui du XVIe. Nulle part, il n'existe d'ensemble artistique plus complet et plus remarquable, si ce n'est peut-être celui des peintures toscano-ombriennes de la Renaissance à la Chapelle Sixtine. La sculpture lombarde de cette période se déploie tout entière à la Chartreuse, avec ses qualités et avec ses défauts. Et le visiteur, attiré par ces splen-

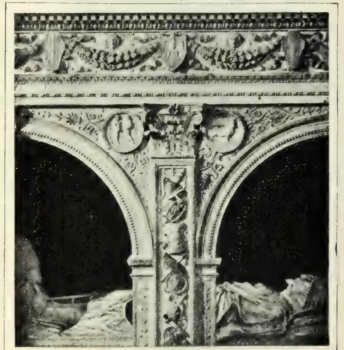


Fig. 369. — Pavie. Chartreuse. Mausolée de Giangaleazzo.

deurs, oublie trop souvent qu'à quelques kilomètres de là s'élève la superbe église cistercienne de Chiaravalle (fig. 370), fondée par Saint Bernard, et, plus près encore, Pavie avec ses admirables monuments, tels que l'église San Michele et le château déjà mentionné, la Cathédrale, commencée en 1487 par Cristoforo Rocchi et achevée avec le concours d'Amadeo et de Bramante (fig. 368), San Teodoro, avec les fresques du Bramantino, San Pietro in Ciel d'Oro, San Francesco, Santa Maria di Canepanova, dans le style de Bramante. Toutes ces églises se dressent au-dessus de la plaine arrosée par le Tessin, le Pô et l'Adda, fière de ses trésors artistiques et de son histoire, foncièrement italienne, glorieuse de la prospérité nouvelle qu'elle tire de son activité.



FIG. 370. — ABBAYE DE CHIARAVALLE.
(Cliché Alinari.)

BIBLIOGRAPHIE. — Lanzi, *Storia pittorica.* — Berenson, *The North Italian Painters.* — Lermolieff (Morelli), *Kunstkritische Studien.* — Venturi, *La Galleria Crespi.* — G. Carotti, *Di alcune Scolture ornamentali nella Cattedrale di Como,* dans l'*Arte italiana decorativa e industriale,* t. XI, Milan, 1902, n° 10. — G.-B. Zaist, *Notizie dei Pittori, Scultori ed Architetti cremonesi,* Crémone, 1774. — P. Aglio, *Le Pitture e Sculture della città di Cremona,* Crémone, 1794. — M. Caffi, *I Monumenti cremonesi dalla decadenza romana alla fine del secolo XVII,* Milan, 1882. — G. Grasselli, *Abecedario biografico dei Pittori, Scultori e Architetti cremonesi,* Milan, 1827. — F. Sacchi, *Notizie pittoriche cremonesi,* Crémone, 1872. — F. Malaguzzi-Valeri, *Catalogo della R. Pinacoteca di Brera.* — Vidoni, *La Pittura cremonese,* Crémone, 1874. — F. Malaguzzi-Valeri, *Documenti sull' Arte cremonese,* dans la *Rassegna d'Arte,* 1902; *L'Architettura a Cremona nel Rinascimento,* dans l'*Emporium,* 1901. — E. Schweitzer, *La Scuola pittorica cremonese,* dans l'*Arte,* 1900. — L. Courajod, *Documents sur l'Histoire des Arts et des Artistes à Crémone au XVe siècle,* Paris, 1885. — E. Gussalli, *L'Opera del Battagio nella Chiesa di Santa Maria di Crema,* dans la *Rassegna d'Arte,* t. V, 1905. — F. Malaguzzi-Valeri, *Pittori lombardi del Quattrocento.* — C. Dell' Aqua, *Bernardino Gatti, detto il Soiaro,* dans le *Bollettino storico Pavese,* t. II, 1894. — Fournier Sarlovèze, *Van Dyck et Anguissola,* dans la *Revue de l'Art ancien et moderne,* 1899, p. 316. — A. Ronchini, *Il Malosso in Parma,* dans les *Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria dell' Emilia,* t. VI, 1881. — C. Ceruti, *G.-B. Trotti detto Il Malosso,* Parme, 1902. — M. Caffi, *I. Boccaccini,* dans l'*Arte e Storia,* t. X et XI. — G. Frizzoni, *Boccaccio Boccaccino,* dans l'*Arte e Storia,* t. IX, 1890. — G. Fogolari, *Artisti lombardi del primo cinquecento che operarono nel Veneto. Lo Pseudo Boccaccino,* dans la *Rassegna d'Arte,* 1909. — G. Frizzoni, *Nicola Appiano ossia Lo Pseudo Boccaccino,* dans la *Rassegna d'Arte,* 1909. — G. Natali, *Saggio Abecedario artistico pavese,* Pavie, 1908 ; *Le più antiche Pitture di Pavia,* dans le *Bollettino della Società Pavese di Storia Patria,* 1907. — C. Zuradelli, *Le Torri di Pavia,* Pavie, 1888. — R. Majocchi, *I migliori Dipinti di Pavia,* Pavie, 1903 ; *Le Chiese di Pavia,* Pavie, 1905. — A. Cavagna Sangiuliani, *Pel nuovo Elenco degli Edifici monumentali di Pavia,* Pavie, 1905 ; *Pavia. I nostri Monumenti,* Pavie, 1903 ; *Elenco dei Monumenti della provincia di Pavia pei circondari di Voghera, Bobbio e Mortara,* Pavie, 1907. — M. Caffi, *Il Castello di Pavia,* Milan, 1876. — C. Dall' Acqua, *Dell' insigne R. Basilica di San Michele Maggiore in Pavia,*

Pavie, 1875. — A. Cavagna Sangiuliani, *La Chiesa di Santa Agata in Monte a Pavia*, Pavie, 1907; *L'Affresco nella Chiesa di Santa Agata in Monte a Pavia*, Pavie, 1907; *Il Restauro della basilica di San Teodoro a Pavia*, Pavie, s.d. D. Sant' Ambrogio, *Un Tabernacolo del 1525 di artefice pavese poco noto*, dans la *Rivista di Scienze sociali*, Pavie, 1906. — G. Dell' Acqua, *La basilica di San Salvatore presso Pavia*, Pavie, 1900. — R. Majocchi e A. Moiraghi, *Gli Affreschi di Cesare Nebbia e di Federico Zuccari nel Collegio Borromeo di Pavia*, Pavie, 1908. — L. Beltrami, *La Certosa di Pavia*, Milan, 1895; *Storia documentata della Certosa di Pavia*, Milan, 1896. — G. Meyer, *Die Certosa bei Pavia*, Berlin, 1900. — C. von Fabriczy, *Die reiche Marmortür im Lavabo der Certosa von Pavia*, dans le *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1900, p. 342. — J. Kohte, *Die Certosa von Pavia*, dans les *Blätter für Architektur und Kunsthandwerk*, 1899, p. 12 — D. Sant' Ambrogio, *La Lastra tombale del Folberti nella Certosa di Pavia*, dans l'*Arte e Storia*, 1900 p. 121; *L'Altar maggiore nella Certosa di Pavia e lo Scultore Ambrogio Volpi di Casale*, dans l'*Osservatore Cattolico*, 4 avril 1908; *Il Pallio, il Tabernacolo e l'Altar maggiore della Certosa di Pavia*, Milan, 1898; *I due Trionfi marmorei di fianco all' Altar maggiore nella Certosa di Pavia*, Milan, 1897; *L'antica Cella o Camera del Priore nella Certosa di Pavia*, Milan, 1898; *L'ultima Opera d'Arte nella Certosa di Pavia*, dans le *Politecnico*, Milan, 1906. — R. Majocchi, *Giov. Ant. Amadeo*, dans le *Bollettino della Società Pavese di Storia Patria*, 1903. — F. Malaguzzi-Valeri, *Giov. Ant. Amadeo*, Bergame, 1904: *L'Amadeo a San Colombano al Lambro*, dans la *Rassegna d'Arte*, janv. 1910. — D. Sant' Ambrogio, *Nella Certosa di Pavia; Affreschi e Dipinti ornementali di Bernardino de Rossi*, dans l'*Osservatore Cattolico*, 16 oct. 1909. — A. Melani, *Il Portone nel Vestibolo della Certosa di Pavia*, dans l'*Arte italiana decorativa e industriale*, t, II, fasc. 1. — Sur Calisto Piazza, voir *Bollettino storico della Svizzera italiana*, 1895, p. 56. — C. Dell' Acqua, *Bernardino Catti detto il Soiaro*, dans le *Bollettino storico Pavese*, t. II, 1894. — D. Sant' Ambrogio, *L'Altar maggiore del 1567 e lo Scultore Ambrogio Volpi da Casale*, dans le *Politecnico*, Milan, 1909, et *La Chiesa di Vigano Certosino e i Dipinti di Bernardino Rossi*, Milan, 1894.



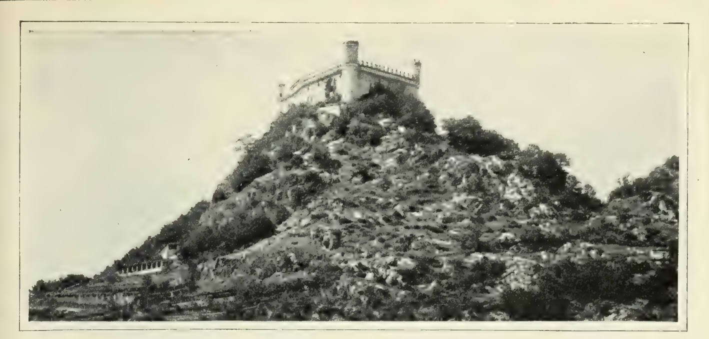


FIG. 371. — CHATEAU DE MONTALTO DORA.
(Cliché Alinari.)

CHAPITRE XVI

L'ART EN PIÉMONT JUSQU'A LA FIN DE LA RENAISSANCE

ANTIQUITÉS ROMAINES DU PIÉMONT. — ACTIVITÉ DÉPLOYÉE A PARTIR DU Xe SIÈCLE : LES CHATEAUX, LES ÉGLISES. — TIMIDES ESSAIS DE PEINTURE AU XIVe ET AU XVe SIÈCLE. — LE XVIe SIÈCLE : DEFENDENTE DE FERRARI ; LES SPANZOTTI, MACRINO D'ALBA. — VERCELLI ET NOVARE : G.-A. BAZZI (SODOMA) ; GAUDENZIO FERRARI ; LES CAGNOLA.

Le Piémont et la Ligurie n'occupent certes pas dans l'histoire de l'art une place égale à celle des autres régions de la haute Italie et de l'Italie centrale ; mais il n'est pas juste de dire que ces provinces soient totalement dépourvues d'intérêt artistique. Il faut déplorer plutôt que leur art n'ait pas encore été étudié comme il le mérite ; c'est la principale raison de l'oubli où sont laissés la Ligurie et le Piémont.

Nous verrons plus tard qu'il y a eu, à Gênes, une période où la peinture a été tout spécialement florissante ; occupons-nous d'abord du Piémont et divisons-le en trois grandes régions pour les étudier rapidement : Turin et le Piémont du Sud-Ouest, le Montferrat et la partie qui s'étend de Vercelli à Novare.

Rappelons avant tout que les provinces piémontaises sont très riches en ruines romaines, quelques-unes vraiment grandioses, comme les restes de l'aqueduc d'Aquæ Statiellæ (Acqui), le pont sur le Lys, à Pont-Saint-Martin, et les vestiges des antiques cités d'Augusta Bagiennorum (Bene Vagienna), Libarna (près de Serravalle Scrivia), Pollentium (Pollenzo), Dertona (Tortona) et Industria (Monteu da Po). Dans la province de Turin, où les ruines sont



Fig. 372. — Aoste. — Ruines de l'Amphithéâtre Romain.
(Cliché Alinari.)

très nombreuses, les quatre centres principaux d'antiquités romaines se trouvent à Aoste [murs avec des tours et des portes, amphithéâtre (fig. 372), théâtre, le bel Arc d'Auguste (fig. 373) avec dix demi-colonnes corinthiennes, le marché aux grains, le pont sur l'ancien lit du Buthier, etc.] ; Ivrée (murs dans le jardin Perrone et théâtre) ; Suse (aqueduc dit des thermes de Gratien, Arc d'Auguste, enceinte et porte), et enfin Turin, avec la magnifique porte Palatine (fig. 374), la Porte Décumane, enclavée dans le palais Madama, les ruines du théâtre et des murs d'enceinte, sans compter le dessin rectangulaire des rues, qui lui donne l'aspect de la plus moderne des villes d'Italie, et qui n'est en somme que le plan rectangulaire d'un camp romain !

En présence des ruines romaines si abondantes, on est d'autant plus frappé de la pauvreté ou plutôt de l'absence de vestiges des périodes byzantine et romane jusqu'après l'an mille. Pendant près de six siècles, les constructions furent rares dans le pays, et celles mêmes qu'on y éleva furent détruites ou transformées de fond en comble, comme l'église Sant' Orso à Aoste, qu'on fait remonter au Ve siècle, et qui fut entièrement rebâtie au XIIe. Vers l'an mille se produit un changement complet ; le Piémont est possédé du désir ou du besoin d'élever des murailles, des portes, des tours, des donjons, des châteaux et des églises, de réédifier les bourgs et les villes primitivement construits en bois. C'est à la fin du Xe siècle qu'apparaissent les premières tours et les premiers châteaux,



Fig. 373. — Aoste. — Arc de Triomphe d'Auguste.
(Cliché Alinari.)



FIG. 374. — TURIN. — PORTE PALATINE.
(Cliché Alinari.)



FIG. 375. — SUSE. — ABSIDE DE LA CATHÉDRALE.
(Cliché Alinari.)

dont les dimensions et le nombre ne cessèrent de s'accroître pendant quatre siècles, surtout dans le Haut-Montferrat, dans le Canavese (Montalto Dora, fig. 371), dans la vallée d'Aoste (Verrès, fig. 376) et dans la province de Coni. Outre quelques petits bourgs fortifiés qui n'ont pas perdu toute importance et les maisons fortifiées d'Almese, de Chianoc et de San Giorio, on remarque encore les murailles de Ciriè et d'Avigliana.

C'est aussi de l'an mille que date le renouvellement et la multiplication des édifices sacrés. Pour nous en tenir aux plus remarquables, rappelons le sanctuaire de San Michele (fig. 379), toujours splendide sur son roc escarpé ; la Cathédrale de Casale et celle d'Ivrée avec son cloître, commencées au Xe siècle, continuées au XIe et achevées au XIIe. Le même temps assistait à bien des fondations, à bien des constructions : celle du Dôme de Suse (fig. 375), dont les tympans et le campanile ont été ornés après coup d'élégants

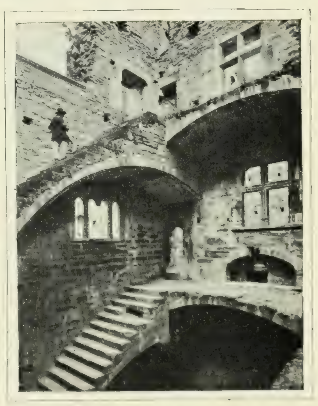


FIG. 376. — VERRÈS. — ESCALIER DU CHATEAU.
(Cliché Alinari.)



Fig. 377. — Buttigliera Alta. — Abbaye de San Antonio di Ranverso.
(Cliché Alinari.)

clochetons ; plus tard celle de la Cathédrale d'Acqui à cinq nefs, de la superbe abbaye de Vezzolano (fig. 378), si riche en sculptures, avec sa façade à plusieurs rangs de *loggie* pleines, du type toscan, et son cloître singulier aux côtés inégaux ; puis ce furent l'abbaye de Sant' Antonio di Ranverso à Buttigliera Alta, avec son profil d'un mouvement si gracieux, avec ses nombreux pinacles et son triple portail écrasé sous d'énormes tympans (fig. 377) ; l'abbaye de Santa Fede à Cavagnolo Po, dont trois nefs à piliers polystyles (fig. 380) et le portail très orné sont franchement romans.

Le XIIIe siècle vit s'élever la célèbre abbaye de Staffarda, à Revello (fig. 381), si grandiose et si complète, et San Secondo di Cortazzone, où apparaît le style ogival, dont le Piémont conserve de superbes échantillons ; l'admirable Saint-André de Vercelli, dont la conception architecturale est assez semblable aux édifices de l'Ile-de-France, et qui forme avec l'hôpital un des plus beaux groupes de monuments du Piémont (fig. 382) ; Santa Maria della Scala de Moncalieri ; les cathédrales d'Alba et de Chieri, où le tympan de la porte déborde sur toute la façade (fig. 384).

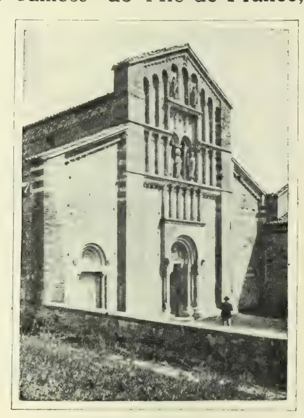


Fig. 378. — Vezzolano. Abbaye.
(Cliché Alinari.)

L'architecture civile n'est pas moins intéressante à Asti, à Saluces, à Carignano et à Alba ; on y voit des groupes de maisons, de style gothique ou Renaissance, égayées par des terres cuites comme la façade du Dôme de Chivasso (fig. 383), véritable merveille de décoration.

Distinguer dans tous ces édifices les nombreuses influences qui ont présidé

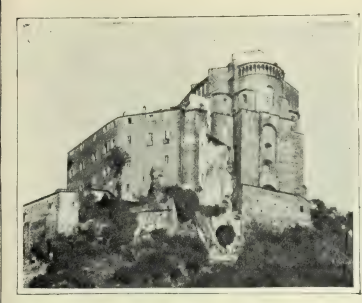


Fig. 379. — Sanctuaire de San Michele.
(Cliché Alinari.)

au développement de l'activité piémontaise, découvrir et séparer en les classant les caractères indigènes des importations extérieures, est une tâche malaisée, bien qu'en plus d'un cas l'influence française soit indéniable.

Grâce au concours que l'architecture a demandé à la sculpture, cette dernière a laissé quelques traces à partir du Xe siècle (par exemple, la splendide chapelle mortuaire dans l'église San Giovanni, à Saluces ; mais on ne retrouve que bien peu de vestiges de peinture jusqu'à la fin du XIVe siècle. Citons seulement les mosaïques de San Vittore et Santa Corona à Grazzano (XIIe siècle), quelques fresques à l'Annunziata de Tortona et à Saint-André de Vercelli (XIIIe siècle), d'autres dans une chapelle de Sant' Eldrado à la Novalesa, dans les églises des anciens cimetières d'Avigliana et de Buttigliera d'Asti, dans l'oratoire de Saint-Martin, près de Ciriè verso Mathi (XIVe siècle), et quelques rares tableaux. Entre 1314 et 1348, un Florentin, Giorgio dell' Aquila, travaillait pour le compte d'Amédée V ; il a laissé aussi des peintures à Chambéry et à Pignerol ; d'aucuns lui attribuent des fresques récemment découvertes à Chillon, sur le lac de Genève.



Fig. 380. — Cavagnolo Po.
Abbaye de San Fede. — Intérieur.
(Cliché Alinari.)

La pénurie des peintres pendant l'époque romane et au XIVe siècle est compensée par une certaine abondance au XVe ; mais l'absence de toute espèce d'indications précises rend illusoires les tentatives faites pour les attribuer à l'un plutôt qu'à l'autre des nombreux artistes nommés dans les documents de l'époque. Des restes remarquables de peintures représentant des scènes où s'exprime l'idéal chevaleresque des cours subsistent aux



Fig. 381. — Abbaye de Staffarda. Cloître et Église.
(Cliché Saluzzo.)

châteaux de Fénis, d'Issogne et surtout à celui de Manta, où se déroulent de longues séries de personnages ; on y reconnaît l'influence de la miniature française, cet autre élément de l'art dont nous avons parlé à propos de Giovannino de Grassi.

Il serait fort utile, tout au moins, de pouvoir identifier une œuvre quelconque de ce Gregorio Bono da Venezia, qui fut, de 1413 à 1440, *Pictor domesticus* d'Amédée VIII, comte de Savoie.



Fig. 382. — Vercelli. — Église San Andrea.
(Cliché Alinari.)

L'histoire de la peinture piémontaise ne commence donc à se dessiner qu'après le milieu du XV[e] siècle, et elle ne présente aucune unité ; les artistes locaux sont influencés successivement par les maîtres toscans, par les Lombards ou par les Flamands, et surtout par les Français. On ne réussit à définir clairement aucune école, sauf peut-être celle de Vercelli, qui fit preuve, pendant un court espace de temps, d'une certaine originalité.

Parmi les peintres nés hors du Montferrat et de la vallée de la Sesia, nommons Giovanni Canavesio (de Pignerol), qui vécut vers le milieu du XV[e] siècle en Ligurie et dans le comté de Nice ; le riche et hospitalier Amedeo Albini de Moncalieri, sur lequel nos renseignements s'étendent de 1460 à 1519 ; Giorgio Tuncoto, dont on conserve une fresque à Cavallermaggiore, sa patrie, avec la date de 1473 ; Giovanni Perosino (fig. 385), qui travailla entre 1517 et 1523 à Alba et à Mondovi, et Jacobino Longo, son contemporain. Mais Oddone Pascale de Savigliano et surtout Defendente

de Ferrari (1518-1535), leur furent bien supérieurs. Élève de Gian Martino Spanzotti, Defendente subit aussi l'influence de Macrino (d'Alba) ; il produisit une grande quantité d'œuvres (on en connaît plus de quatre-vingts), d'une réelle suavité de sentiment, de formes distinguées, d'une grande finesse de technique et d'une décoration très riche (fig. 389).



Fig. 383. — Chivasso. — Façade du Dôme.
(Cliché Alinari.)

Un essaim de peintres plus nombreux encore sortit du Montferrat et des pays circonvoisins. Asti a donné naissance à Gandolfino di Roreto, qui peignait entre 1493 et 1510 ; il a laissé plusieurs œuvres dans sa patrie, à Turin, à Vercelli et à Savigliano. On ignore où naquit Giovanni " da Piemonte ", qui, en 1456, signait à Città di Castello un tableau remarquable (fig. 390) ; malgré l'incorrection du dessin, la singularité des types aux yeux écarquillés et l'influence évidente de Pier della Francesca le recommandent à l'attention.

Un certain Pietro Spanzotti (de Varese) vint se fixer à Casale en 1470. Il eut pour fils Francesco, mort vers 1530, et Gian Martino, qui s'adonnait à la peinture dès 1481, et qui mourut après 1524. Une des filles de Francesco épousa Pietro Granmorseo (1526-1533 ; fig. 391), timide et incorrect, mais très gracieux. Gian Martino (fig. 387) fut le maître de Defendente (de Ferrari), de Girolamo Giovenone, et compta Sodoma parmi ses élèves à Vercelli. On lui attribue aujourd'hui, outre divers tableaux, une vaste série de fresques dans l'ancien couvent de San Bernardino,



Fig. 384. — Chieri. — Cathédrale.
(Cliché Alinari.)



Fig. 385. — Perosino.
Saint Jean l'Évangéliste.
(Turin, Pinacothèque.)

près d'Ivrée ; ces peintures se distinguent par des qualités peu communes de beauté, de composition et de sentiment qui rachètent les défauts de forme et d'exécution. Gian Martino est très supérieur à Ottaviano Cane, né à Torino, vers 1498, et mort très vieux, après 1570 ; quoiqu'il se vantât d'être vraiment *imitator naturæ*, il n'en restait pas moins très attaché à la tradition (fig. 398). Mais l'artiste le plus célèbre du Montferrat est Macrino de Alladio, dit Macrino d'Alba (1470 ?-1528) ; il appartient moins à l'art de son pays natal qu'à celui de la Toscane et de l'Ombrie, très florissant à Rome vers la fin du XVe siècle (fig. 396). Si, dans la suite, il se ressentit de l'influence lombarde, l'étude de ses œuvres, surtout des premières, montre de réelles affinités de formes avec celles du Pinturicchio, du Pérugin, de Signorelli et même de Ghirlandaio ; il est donc permis de penser qu'il fit son éducation artistique à Rome, où tous ces maîtres avaient laissé de superbes manifestations de leur talent, en particulier au Vatican.



Fig. 386. — B. Lanino.
La Vierge, l'Enfant et des Saints.
(Turin, Pinacothèque.)
(Cliché Alinari.)

Fig. 387. — M. Spanzotti.
La Vierge et l'Enfant.
(Turin, Pinacothèque.)
(Cliché Anderson.)

Pendant près de cinq ans (1515-1518), le Véronais Giovanni Francesco Caroto (Voir p. 115) vécut dans le Montferrat, où l'avait appelé le marquis Guglielmo ; mais nous ne voyons

pas que son art ait exercé la moindre influence sur les peintres indigènes. Citons encore les architectes, Matteo Sanmicheli de Porlezza, Bartolomeo Baronino de Casale et Ambrogio Volpi, dit le Volpino.

Parmi les nombreux peintres de Novare, de Vercelli et du territoire adjacent, il en est deux vraiment grands : Gaudenzio Ferrari et Sodoma ; ils se rattachèrent plus tard à l'école lombarde, mais, par leur naissance comme par leurs débuts, ils appartiennent au Piémont.



Fig. 388. — G. Mazone. Annonciation.
(Gênes, Santa Maria di Castello.)
(Cliché Alinari.)

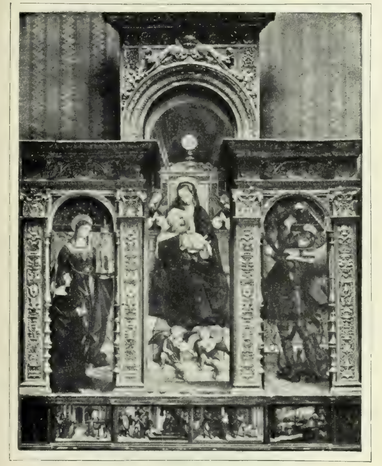


Fig. 389. — Defendente de Ferrari. Triptyque.
(Turin, Pinacothèque.) *(Cliché Alinari.)*

Vercelli fut de bonne heure, du reste, un véritable centre artistique. De même que les principales églises, les plus anciennes traces de peinture y remontent au XIIIe siècle. On sait que l'évêque Ugone, mort en 1235, avait fait décorer le vestibule du Dôme, et qu'un demi-siècle plus tard un certain Aimerio inaugura la série des peintres, si



Fig. 390. — Giov. Piemontese. Vierge et Saints.
(Città di Castello, Pinacothèque.)

nombreux au XIVe siècle, et plus encore au XVe. Nous ne rappellerons que les meilleurs artistes qui appartiennent aux groupes des Oldoni, des Giovenone et des Lanino.

Boniforte I Oldoni, né à Milan vers 1412, établi à Vercelli en 1462, mourut en avril 1478. Il eut sept fils, dont six au moins suivirent la carrière paternelle. On conserve à Turin un unique tableau d'Eleazaro (1516) : il reste à Verrone une fresque de Josué (1465 ?-1518 ?). Enfin, à Vercelli, on montre une peinture de Boniforte III (1520-1586 ?).



FIG. 391. — GRANMORSEO. MADONE ET SAINTS.
(Vercelli, Archevêché.)
(Cliché Masoero.)

Girolamo Giovenone (1490-1555 ; fig. 392), d'un talent calme et distingué, acquit plus de largeur et exécuta de bons portraits, en s'inspirant de l'art de Gaudenzio, après avoir subi d'abord l'influence de Spanzotti. Giuseppe Giovenone l'Ancien (1495 ?-1553 ?) a laissé un tableau à Ciriè. On doit à Giuseppe Giovenone le Jeune (1524-1606 ?) deux retables de la Pinacothèque de Turin, où il se montre le disciple de Gaudenzio. Bernardino Lanino (1512 ?-1583 ?), fécond et gracieux, quoiqu'un peu mou (fig. 386), se réclamait du même maître.

FIG. 392. — G. GIOVENONE. LA VIERGE, L'ENFANT ET DES SAINTS.
(Turin, Pinacothèque.)
(Cliché Alinari.)

Mais il est temps de parler de Sodoma et de Gaudenzio, qui furent les deux gloires de cette période.

Giovanni Antonio Bazzi (1477-1549), connu sous le nom de Sodoma, naquit à Vercelli ; d'abord élève de Gian Martino Spanzotti, il prit ensuite contact avec l'œuvre de Léonard et finit par s'établir à Sienne, vers 1501. Esprit inquiet et fantasque, il avait un sentiment instinctif de la beauté ; la grâce féminine et l'espièglerie des

enfants trouvèrent en lui un merveilleux interprète ; il excellait aussi à peindre le nu. Dans les figures isolées (fig. 393), se révèle sa maîtrise accomplie, surtout s'il s'agit de créatures jeunes et florissantes ; ses grandes compositions, par contre, manquent un peu d'unité. C'est à Sienne principalement que se développa son talent (fig. 394 et 397), et aussi dans le territoire adjacent, à Montoliveto Maggiore, près d'Asciano, ainsi qu'à Rome, où il a laissé des chefs-d'œuvre de grâce et de technique vigoureuse, à la villa d'Agostino Chigi, dite la Farnésine. A Sienne, il eut des élèves et des imitateurs, parmi lesquels Girolamo del Pacchia, Baldassare Peruzzi, célèbre architecte, et Domenico Beccafumi.



FIG. 393. — SODOMA.
SAINT SÉBASTIEN.
(Florence, Musée des Offices.)
(Cliché Alinari.)

Gaudenzio Ferrari, s'il n'est supérieur à Sodoma ni pour la beauté des formes ni pour l'exécution de la peinture à fresque, le dépasse certainement par la fraîcheur des conceptions, l'adresse du

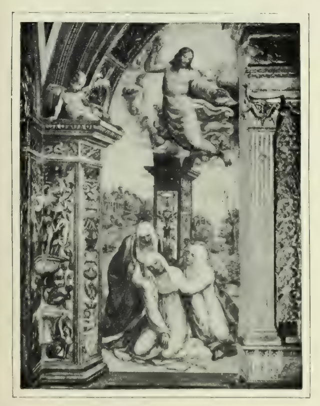


FIG. 394. — SODOMA.
ÉVANOUISSEMENT DE STE CATHERINE.
(Sienne, San Domenico.) (Cliché Alinari.)



FIG. 395. — G. FERRARI. — SARONNO.
(Détail de la coupole de Santa Maria dei Miracoli.) (Cliché Anderson.)



Fig. 396. — Macrino d'Alba. La Vierge, l'Enfant et quatre Saints. *(Turin, Pinacothèque.)* *(Cliché Anderson.)*

pinceau, la richesse vivante de la composition. Il naquit à Valduggia, dans la vallée de la Sesia, vers 1481, et mourut à Milan en 1546. En réalité, il devrait être rangé parmi les artistes lombards (dont il nous semble le plus grand) ; mais nous préférons parler ici de lui, parce que ce fut en Piémont qu'il reçut les premiers enseignements, et que Vercelli fut pendant quelque temps une véritable pépinière de peintres. L'influence de Bramantino et de Luini est visible de bonne heure dans les œuvres de Ferrari ; cependant, grâce à son tempérament actif et joyeux, il ne tarda pas à acquérir une personnalité très remarquable et à exécuter rapidement un nombre considérable de travaux. La confusion et la mollesse qu'on lui reproche sont amplement rachetées par un rare éclat de coloris et une chaude sincérité, mis en valeur par une facture déjà toute moderne. On ne compte pas moins de cinquante tableaux de lui, mais il nous paraît que sa haute valeur se manifeste surtout dans les fresques du Sanctuaire de Saronno (fig. 395), du Sacro Monte de Varallo et de San Cristoforo de Vercelli.

Gaudenzio Ferrari travailla aussi à Novare, et ce fut un Novarais, Sperindio Cagnola, élève et collaborateur du maître, qui lui servit de caution dans un contrat, en 1514. Cagnola était issu d'une famille de peintres, parmi lesquels on connaît un artiste du nom de Francesco (1507) et un autre plus âgé, Tommaso, qui, dans le dernier quart du XVe siècle, peignit à Gozzano, son pays d'origine, à Bolzano, à Garbagna et à l'abbaye

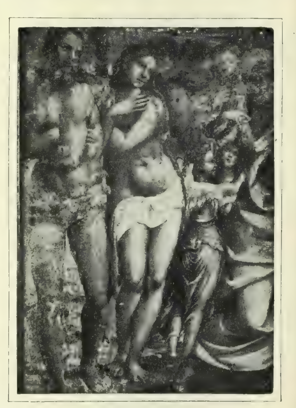


Fig. 397. — Sodoma. — Adam et Ève. *(Sienne, Académie.)* *(Cliché Alinari.)*

de San Nazaro alla Costa. Dans cette dernière église, les Cagnola travaillèrent concuremment avec les artistes de la famille Merli, Gian Francesco (1498), très apprécié par le duc de Milan, Salomone et Gian Antonio (1474-1488).

Tous ces peintres n'étaient dépourvus ni de sentiment ni de noblesse, mais ils se montraient timides et en retard sur le mouvement général de l'art.

Dans la suite, Novare donna naissance à un artiste d'une beaucoup plus grande valeur : ce fut Cerano, qui vécut surtout à Milan et dont nous avons déjà parlé.



FIG. 398. — OTTAVIANO CANE. DÉTAIL DE LA MADONE DE FONTANETO. *(Turin, Pinacothèque.)* *(Cliché " Studio di riproduzioni artistiche ".)*

BIBLIOGRAPHIE. — Lanzi, *Storia pittorica, Piémont.* — Lermolieff, *Kunstkritische Studien.* — Crowe et Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy.* — Berenson, *North Italian Painters.* — F. Gamba, *L'Arte antica in Piemonte,* dans le vol. *Torino,* Turin, 1884. — F. Rondolino, *La Pittura torinese nel Medioevo,* dans les *Atti della Società di Archeologia e Belle Arti per la provincia di Torino,* t. VII, 1901. — G.-C. Chiecchio, *L'Arte nell' alto Piemonte,* dans l'*Arte e Storia,* t. VI, 1887. — F. Picco, *Un Pittore piemontese del secolo XVI,* dans la *Rassegna d'Arte,* t. IV, 1904. — A. Bertolotti, *Artisti subalpini in Roma nei secoli XV-XVII,* Mantoue, 1884. — Dufour et Rabut, *Les Peintres et les Peintures en Savoie,* dans les *Mémoires et Documents publiés par la Société savoisienne d'Histoire et d'Archéologie,* t. XII. — I. Bernardi, *Antichi Pittori di Pinerolo,* dans l'*Arte e Storia,* t. X, 1891. — G. Giacosa, *Castelli Valdostani e Canavesani,* Turin, 1898. — E. Bérard, *Antiquités romaines et du Moyen Age dans la vallée d'Aoste,* dans les *Atti della Società d'Archeologia e Belle Arti per la provincia di Torino,* t. III. — A. Gorret et C. Bich, *Guide de la Vallée d'Aoste,* Turin, 1876. — G.-T. Rivoira, *Le Origini dell' Architettura lombarda,* t. II, Milan, 1908. — F. Casanova et C. Ratti, *Aosta,* Turin, 1896. — Aubert, *La Vallée d'Aoste.* — I.-B. de Tillier, *Historique de la Vallée d'Aoste,* Aoste, 1888. — F. de Lasteyrie, *La Cathédrale d'Aoste,* Paris, 1854, — C. Promis, *Chiostro della Cattedrale d'Aoste,* dans la *Miscellanea Storica italiana,* t. XII, 1871. — P. Duc, *Trésor de la Cathédrale d'Aoste,* dans la *Revue de l'Art chrétien,* 1885; *Le Prieuré de Saint-Pierre et Saint-Ours,* Aoste, 1899. — T. Leclère, *Un Protecteur de l'Art français dans la vallée d'Aoste au XVe siècle,* dans la *Gazette des Beaux-Arts,* 1907, t. XXXVII. — R. d'Azeglio, *La R. Galleria di Torino illustrata,* Turin, 1836-1846. — E. Jacobsen, *La R. Pinacoteca di Torino,* dans l'*Archivio Storico dell' Arte,* 1897. — A. Baudi di Vesme, *Catalogo della Regia Pinacoteca di Torino,* Turin, 1899. — G.-B. Ferrante, *L'Architettura,* dans le vol. *Torino,* Turin, 1884. — D. Bertolotti, *Descrizione di Torino,* Turin, 1840. — G.-B. Ghirardi, *Il Duomo di Torino,* dans l'*Illustrazione italiana,* 1891. — F. Rondolino, *Il Duomo di Torino illustrato,* Turin, 1898. — Semeria, *Storia della Chiesa metropolitana di Torino,* Turin, 1840. — N. Bianchi, *Rimembranze, Monumenti, Inscrizioni,* dans le vol. *Torino.* — P. Buscalioni, *Porta Palatina,* Turin, 1908. — A. Venturi, *Storia dell' Arte italiana.* — A. Racca, *Del Duomo e del Battistero di Novara,* Novare, 1837. — F. Antonio Bianchini, *Il Duomo e le Sculture del Corpo di Guardia in Novara,* Novare, 1856. — F. Paoli, *La Sagra di San Michele e i suoi Sepolcri di principi,* Turin, 1868. — G. Minoglio, *Brevi Cenni storici sulla Chiesa di San Domenico in Casale Monferrato,* Turin, 1900. — F. Pellati, *Le Torri dell' alto Monferrato,* dans la *Nuova Antologia,* juin 1908. — G.-B. Rossi, *Paesi e Castelli dell' alto Monferrato e delle Langhe,* Rome, 1908. — L. Bruzzone, *L'Arte nel Monferrato,* Alexandrie, 1907. — G. Maffei, *Antichità biellesi, con un' Appendice sopra gli Uomini illustri della Città e del Circondario,* Biella, 1885. — E. Mella, *Della Badia e Chiesa di*

San Fede presso Cavagnolo Po, dans l'*Arte in Italia,* t. II, Turin, 1870. — *Antico Battistero della Cattedrale di Biella,* dans l'*Ateneo religioso,* Turin, 1873. — *Chiesa di San Lorenzo a Montiglio d'Asti,* dans l'*Ateneo religioso,* Turin, 1874, et *San Secondo a Cortazzone d'Asti,* dans les *Atti della Società di Archeologia e Belle Arti per la provincia di Torino,* t. I, 1877. — A. Roccavilla, *L'Arte nel Biellese,* Biella, 1905. — N. Gabiani, *Le Torri, le Case forti ed i Palazzi nobili medioevali in Asti,* Pignerol, 1906. — C. Ratti, *Da Torino a Lanzo per le valli della Stura,* Turin, 1883. — F.-A. Bianchini, *Le Cose rimarchevoli della Città di Novara,* Novare, 1828. — A. Campani, *Di alcuni Dipinti che si conservano alla Novalesa,* Turin, 1908. — A. Manara, *I Primordi dell' Arte novarese,* dans la *Rassegna d'Arte,* 1906. — B. Chiara, *Il Castello di Novara,* dans l'*Emporium,* 1902. — P. d'Ancona, *Gli Affreschi del Castello di Manta nel Saluzzese,* dans l'*Arte,* 1905. — D. Chiattone, *La Costruzione della Cattedrale di Saluzzo,* Saluces, 1902. — F. Savio, *I Monasteri antichi del Piemonte; Il Monastero di San Giusto di Susa,* dans la *Rivista storica benedettina,* Rome, 1907. — L. Mina, *Della Chiesa di Santa Maria di Castello in Alessandria,* Alexandrie, 1904. — H. Jouin, *La Cathédrale d'Albi,* dans la *Gazette des Beaux-Arts,* 2, t. XXVI, p. 403. — E. Mella, *Cenni storici sull'Abbazia di Sant' Andrea di Vercelli,* Turin, 1856. — R. Pastè et F. Arborio Mella, *L'Abbazia di Sant' Andrea di Vercelli,* Vercelli, 1907. — G. Marangoni, *Il Sant' Andrea di Vercelli,* dans la *Rassegna d'Arte,* 1909. — N. Bazetta, *La Casa della Porta,* dans la *Gazzetta di Novara* du 18 nov. 1909. — F. Pellati, *Bartolomeus Rubens e un Trittico firmato nella Cattedrale di Acqui,* dans l'*Arte,* 1907. — Pour Giorgio dell' Aquila, voir Albert Naef, *Chillon,* Genève, 1908. — F. Negri, *Una Famiglia di Artisti casalesi dei secoli XV e XVI,* Alexandrie, 1892. — F. Gamba, *Abbadia di San Antonio di Ranverso e Defendente de Ferrari,* dans les *Atti della Società di Archeologia e Belle Arti di Torino,* Turin, 1875. — A. Manone, *Pier Lombardo nella sua Effigie,* Novare, 1902. — A. Baudi di Vesme, *Martino Spanzotti,* dans l'*Archivio Storico dell' Arte,* 1889. — L. Ciaccio, *Gian Martino Spanzotti da Casale,* dans l'*Arte,* 1904. — G. Rossi, *Il Maestro di Lodovico Brea,* dans l'*Arte e Storia,* 1896. — U. Fleres, *Macrino d'Alba,* dans les *Gallerie nazionali italiane,* t. III, 1897. — L. Ciaccio, *Macrino d'Alba,* dans la *Rassegna d'Arte,* 1906. — G.-B. Rossi, *Macrino d'Alladio (Macrino d'Alba),* dans *The Burlington Magazine,* mai 1909. — G. Frizzoni, *L'Arte in Val Sesia,* dans l'*Archivio Storico dell' Arte,* 1891. — De Gregory, *Storia della vercellese Letteratura ed Arti,* Turin, 1819. — G. Colombo, *Documenti e Notizie intorno gli Artisti vercellesi,* Vercelli, 1883. — F. Riffel, *Eusebio Ferrari und die Schule von Vercelli,* dans le *Repertorium für Kunstwissenschaft,* 1891. — G. Marangoni, *Girolamo Giovenone,* dans l'*Emporium,* 1909. — C. Faccio, *Di Ambrogio Labacco, architetto vercellese del secolo XV,* Vercelli, 1894. — G. Marangoni, *Bernardino Lanino a Vercelli,* dans l'*Emporium,* Bergame, 1908. — Alberto Tea, *Circa la data della Nascita e della Morte di Bernardino Lanino,* dans les *Arch. della Società vercellese di Storia e d'Arte,* Vercelli, 1909. — Meyer, *Sodoma,* Leipzig, 1880. — C. Faccio, *Giovan Antonio Bazzi dette il Sodoma,* Vercelli, 1902. — R.-H. Hobart Cust, *Giovanni Antonio Bazzi,* Londres, 1906. — E. Kupffer, *Die Maler der Schönheit; G. A. il Sodoma,* Leipzig, 1908. — Liliam Priuli Bon, *Sodoma,* Londres, 1908. — G. Bordiga, *Notizie intorno alle Opere di Gaudenzio Ferrari,* Milan, 1821. — Pianazzi et Bordiga, *Le Opere di Gaudenzio Ferrari,* 1846. — Caccia, *Il Sacro Monte di Varallo,* Milan, 1876. — G. Colombo, *Vita e Opere di Gaudenzio Ferrari,* Turin, 1881. — A. Massara, *Intorno a Gaudenzio Ferrari,* Novare, 1903. — Ethel Halsey, *Gaudenzio Ferrari,* Londres, 1904. — G. Pauli, *Gaudenzio Ferrari,* dans *Das Museum,* t. V, p. 57. — G. Moretti, *Il Santuario di Saronno,* dans la *Rassegna d'Arte,* 1904. — E. Bertea, *Sulle Pitture e sui Pittori del Pinerolese,* Pignerol, 1897 — A. Bertolotti, *Passeggiate nel Canavese,* Ivrée, 1867-1878. — R. Grolli, *Appunti d'Arte novarese. Uno dei primicicli di Pitture,* dans la *Rassegna d'Arte,* 1909. — G. Marangoni, *La Donna del Sodoma,* dans la *Rivista d'Italia,* oct. 1909. — P. Toesca, *Antichi Affreschi piemontesi,* dans les *Atti della Società d'Archeologia e Belle Arti per la Prov. di Torino,* t. VIII, 1910. — Luisa Giulio Benso, *L'Abbazia di Vezzolano,* dans l'*Il bel Paese,* fév. 1910.





FIG. 399. — TURIN. — PALAIS MADAMA.
(Cliché Alinari.)

CHAPITRE XVII

L'ART EN PIÉMONT DEPUIS LA RESTAURATION DE LA MAISON DE SAVOIE JUSQU'A LA FIN DU XIXe SIÈCLE

EMMANUEL-PHILIBERT, CHARLES-EMMANUEL I ET CHARLES-EMMANUEL II, VICTOR-AMÉDÉE II, PROTECTEURS DES ARTS EN PIÉMONT. — L'ARCHITECTURE : GUARINI, JUVARA, GALLO DE MONDOVI. — LA PEINTURE : CL. BEAUMONT. — LE XIXe SIÈCLE : L'ACADÉMIE ALBERTINA ; L'ARCHITECTE ANTONELLI.

NOTRE étude de l'art piémontais nous a conduits jusqu'au règne d'Emmanuel-Philibert, sous lequel cette province acquit une grande importance. A la fois législateur, organisateur, rénovateur de sa principauté, ce prince ne s'occupa pas seulement des cours suprêmes de justice, de l'administration, de l'agriculture et des questions militaires ; c'est lui qui fixa sa résidence à Turin, contrairement à ses prédécesseurs, qui avaient souvent séjourné de l'autre côté des Alpes ; il y ramena et y protégea l'Université, y construisit la citadelle, y organisa la Monnaie, et mourut en 1580, après un règne long et glorieux.

Lorsque, en 1559, la paix de Cateau-Cambrésis rétablit la monarchie de Savoie, il y avait encore, on l'a vu, dans plusieurs parties du Piémont, quelques peintres fidèles aux vieilles tendances locales, quoique celles-ci eussent été abandonnées par les grands maîtres, Sodoma et Gaudenzio Ferrari. Aussi ne faut-il pas s'étonner qu'Emmanuel-Philibert, loin d'encourager ces retardataires, leur ait



Fig. 400. — G. Vermiglio. — Nativité.
(Milan, Musée de Bréra.) (Cliché Ferrario.)

donné en quelque sorte le coup de grâce en appelant dans ses États des artistes étrangers.

De 1561 à 1573, il retint auprès de lui Giacomo Vighi, dit l'Argenta, du lieu de sa naissance, bon peintre de portraits, envoyé par son maître en France, en Bohême, en Saxe, pour reproduire les traits de divers souverains et acheter des tableaux ; puis ce fut le tour d'un autre Romagnol, Alessandro Ardente de Faenza, mort en 1595. Nous voyons, en outre, Emmanuel-Philibert et sa femme, Marguerite de France, faire des commandes à Paris Bordone, à Jacopo Bassano, à Palma le Jeune.

Charles-Emmanuel (1580-1630), esprit moins vigoureux et surtout moins guerrier, protégea plus efficacement encore les lettres et les arts. Sous son règne, fut commencée à Turin



Fig. 401. — Guglielmo Caccia, dit le Moncalvo. — L'Artiste au travail.
(Portrait de l'auteur.) (Église paroissiale de Moncalvo.)



Fig. 402. — Antonino Molineri. — Martyre de Saint Paul.
(Turin, Pinacothèque.)

une belle collection d'objets rares, de manuscrits, de livres précieux, que ce prince logea dans un vaste musée, décoré par de nombreux artistes, tant étrangers qu'italiens. Federico Zuccari, entre autres,

y travailla plus de deux ans, de 1605 à 1607. A cette même date, mourut le Flamand Giovanni Caracca, établi depuis près de quarante ans en Piémont, où il avait été appelé, avec le titre de peintre ducal, par Emmanuel-Philibert.

Peu après, nous trouvons à la cour de Turin, Giuseppe Vermiglio (d'Alexandrie) (1575 ?-1635 ? ; fig. 400), qui peignit aussi en Lombardie ; son concitoyen Giorgio Alberini (1576-1627 ?), collaborateur de Moncalvo, vivait modestement à Casale, qu'il embellissait de ses créations, tandis que Cesare Arbasia de Saluces (1550-1614) parcourait l'Espagne, peignant à Cordoue, à Malaga et dans d'autres villes. Mais le plus grand artiste de cette période fut Guglielmo Caccia, dit le Moncalvo (fig. 401), né à Montabone, près d'Acqui, vers 1570, mort en 1625 à Moncalvo, où il avait longtemps résidé, d'où son surnom. Trop fécond, trop expéditif, il ne réalisa pas tout ce que promettait son talent. Il travailla dans diverses parties de la Lombardie et dans une bonne moitié du



Fig. 403. — Turin. — Palais Carignano.
(Cliché Brogi.)



Fig. 404. — Turin. — Chateau du Valentino.
(Cliché Alinari.)



Fig. 405. — Turin. — Place et Palais du Municipe.
(Cliché Alinari.)



Fig. 406. — Turin. — Eglise de la Consolata.
(Cliché Alinari.)

Piémont, réussissant mieux les fresques que la peinture à l'huile, où il se montra souvent faible. Les commandes qui affluaient de tous côtés l'obligeaient à se faire aider par ses élèves, dont beaucoup étaient très inférieurs à leur tâche : ce furent surtout ses filles, religieuses toutes deux, Orsola-Maddalena et Francesca, qui collaborèrent avec lui, et cette coopération ne produisit pas toujours des résultats heureux.

Au cours du XVII[e] siècle, le nombre des artistes s'accrut encore, notamment pendant le règne de Charles-Emmanuel II (1638-1675) ; ce prince fastueux fit élever divers édifices, entre autres le nouveau Palais Royal de Turin et le château de la Veneria. Mais il avait la manie de tout décorer le plus rapidement possible ; dans ce but, il achetait des tableaux de tous genres, souvent fort mauvais, et employait à son service des peintres médiocres. Il faut faire une exception en faveur du Flamand Jean Miel, mort à Turin en 1664, six ans à peine après avoir quitté Rome, et de Giovanni Antonino Molineri, né à Savigliano, vers 1575, qui vivait encore en 1642 (fig. 402), peignit à fresque, en s'inspirant des maîtres romains.

Charles-Emmanuel appela aussi à sa cour le Savoisien Laurent Dufour († 1678 ?) et son frère Pierre († 1702), pendant que Charles Dauphin († 1680), élève de Simon Vouet, venait de Lorraine pour entrer au service du prince de Carignan.



Fig. 407. — Turin. — Superga.
(Cliché Alinari.)

A Charles-Emmanuel succéda, en 1675, un prince encore enfant, Victor-Amédée II, qui régna plus d'un demi-siècle. Ses

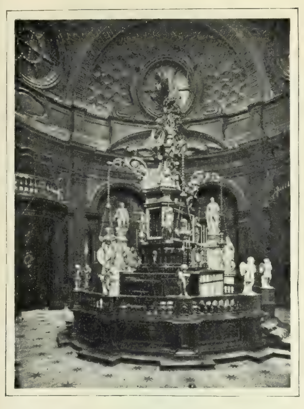


Fig. 408. — Turin. — Dôme. Chapelle du Saint-Suaire. *(Cliché Alinari.)*

premières préoccupations furent la guerre et la diplomatie ; mais, plus tard, devenu roi de Sicile, en 1712, il favorisa les arts avec une véritable passion. Sous son règne, le Piémont donna l'hospitalité à Daniel Seiter (de Vienne) (1649-1705), qui, en dépit de ses études à Venise, ne perdit ni la lourdeur du pinceau, ni la faiblesse de coloris qui lui étaient naturelles. Nommé peintre ducal en 1687, il décora une galerie entière du Palais Royal.

Cependant, malgré sa longueur, le règne de Victor-Amédée pourrait être considéré comme une des périodes les moins artistiques de l'histoire du Piémont, si, en 1713, au cours d'un voyage en Sicile, ce prince n'avait rencontré et apprécié Filippo Juvara ou Juvarra, le célèbre architecte de Messine (1685-1735). A son arrivée à Turin, Juvara put y trouver d'assez bons spécimens du style baroque ; nous ne parlons pas, bien entendu, de l'église du Corpus Domini (1610), œuvre d'Ascanio Vittozzi d'Orvieto, mais de l'Hôtel de Ville (1669; fig. 405), par Carlo Emanuele Lanfranchi ; du Palais Ducal, aujourd'hui Royal ; du château de la Veneria, par l'architecte Carlo Amedeo Castellamonte, à qui l'on doit aussi le plan de la place San Carlo. Surtout Guarino Guarini (de Modène) (1624-1683) avait élevé l'église San Lorenzo, le palais Carignano (fig. 403), celui de l'Académie des Sciences, une partie de l'église de la Consolata (fig. 406) et la chapelle du Saint-Suaire (fig. 408), contiguë au Dôme, dont on admire la conception originale et la statique



Fig. 409. — Turin. — Palais Madama. — Grand Escalier. *(Cliché Alinari.)*



Fig. 410. — Massimo d'Azeglio. Ulysse et Nausicaa.
(Turin, Musée Civique.)

bien ordonnée. Outre ces monuments de Turin, Guarini avait construit à Messine divers édifices très réussis, entre autres la célèbre église de l'Annunziata dei Teatini ; de sorte que Juvara, bien avant de venir en Piémont, avait pu, dès sa jeunesse, apprécier la valeur de Guarini, étudier son œuvre hardie, géniale, pleine de fantaisie, en même temps que d'une ordonnance sûre et sévère. C'est du reste grâce à Guarini que s'épanouit librement en Piémont notre style baroque le plus grandiose, au détriment du style français ; on avait essayé d'implanter celui-ci avec le château du Valentino (fig. 404), commandé par Christine (Madame Royale), fille d'Henri IV, à un élève de l'architecte Salomon Debrosse.

En 1713, le Ligure Giovanni Antonio Ricca avait cru établir sa supériorité à Turin par la construction de l'Université, quand la venue de Juvara coupa court à ses espérances. Celui-ci, en effet, arrivait en Piémont précédé d'une réputation bien établie parmi les artistes, et, fort de la protection du duc, il ne tarda pas à imposer des principes inspirés par une simplicité classique relative, qu'il devait à l'école de Carlo Fontana. De plus, la vivacité de ses conceptions et la promptitude de son dessin étaient si surprenantes que de diverses parties de l'Italie et de l'étranger on s'adressait à lui pour avoir des esquisses, des projets d'autels, d'églises, de palais ; en même temps, il élevait près de Turin l'église de Superga (fig. 407), d'un ensemble grandiose, dans la ville même la façade (fig. 399) et le grand escalier du Palais Madama



Fig. 411. — C. Beaumont. — Triomphe de Vénus.
(Turin, Palais Royal.) *(Cliché Charvet.)*

(fig. 409), l'église des Carmes, la façade de Santa Cristina, où cette fois il n'a pas donné sa mesure habituelle ; pour éviter une plus longue énumération, bornons-nous à citer encore le fastueux château de Stupinigi, aux environs de la ville (fig. 412).



FIG. 412. — STUPINIGI. — CHATEAU.
(Cliché Alinari.)

Francesco Gallo de Mondovì (1672-1750) fut le contemporain de Juvara. Tour à tour soldat, topographe, ingénieur militaire et architecte, il embellit sa ville natale de divers édifices qui pourraient suffire à illustrer un artiste. Mais ces constructions furent surpassées en hardiesse et en beauté par la gigantesque coupole elliptique du sanctuaire de Vicoforte (fig. 413), élevée sur l'église due à Vittozzi. Le Duc de Piémont fit appel maintes fois à Gallo pour des travaux de fortifications, mais il ne réussit jamais à l'enlever à Mondovi pour le fixer à Turin.



FIG. 413. — VICOFORTE. SANCTUAIRE.
(Cliché Melano Rossi.)

A Turin, Juvara laissa des élèves et des imitateurs. Parmi les premiers, citons G.-B. Sacchetti, et, parmi les seconds, le comte Benedetto Alfieri, non dépourvu de talent, quoiqu'il se soit laissé aller à une certaine bizarrerie dans la construction de l'église



FIG. 414. — CARIGNANO. — ÉGLISE DE SAINT-JEAN-BAPTISTE ET SAINT-RÉMI.
(Cliché Ecclesia.)

Saint-Jean-Baptiste et Saint-Rémi à Carignano (1756-1776 ; fig. 414).

Dans le domaine de la peinture, il faut distinguer Claudio Beaumont (1694-1766), d'abord étudiant à Rome, à l'école de Francesco Trevisani. A son retour à Turin, sa patrie, il fut nommé premier peintre du roi et comblé de richesses et d'honneurs ; on le regardait avec raison comme le meilleur artiste piémontais. Son œuvre la plus connue est la décoration à fresque de la galerie du Palais Royal, appelée pour cette raison galerie Beaumont (fig. 411).



Fig. 415. — Turin. — Monument de Pierre Micca.
(Cliché Alinari.)



Fig. 416.
O. Tabacchi.
La Peri.

On sait que le XVIIIe siècle s'acheva avec l'abdication de Charles-Emmanuel IV (décembre 1798) et la prise de possession du Piémont par la France ; un gouvernement provisoire y fut établi, et l'on nomma une Commission " des arts ", chargée de choisir les meilleurs tableaux pour les expédier à Paris, où ils devaient enrichir le Musée du Louvre. En 1814, lors de la Restauration, Victor-Emmanuel Ier rentra en possession du Piémont, et, comme les autres princes réintégrés dans leurs États, il récupéra



Fig. 417. — V. Vela. — Les Reines Marie-Thérèse et Marie-Adélaïde.
(Turin, Église de la Consolata.)
(Cliché Alinari.)

une grande partie des œuvres d'art qui avaient pris le chemin de l'exil.



FIG. 418. — NOVARE. — CATHÉDRALE.
(Cliché Alinari.)

Mention a déjà été faite des diverses étapes artistiques du XIXe siècle, à propos de Venise et de la Lombardie. En Piémont, l'art marqua un progrès sur le passé et se développa, grâce à une vive impulsion venue de France ; celle-ci se reconnaît aisément dans les œuvres de Pietro Bagetti (de Turin) (1764-1835), que Napoléon chargea de fixer sur la toile les victoires françaises, de ses concitoyens G.-B. de Gubernatis (1775-1837), à la fois homme d'État et paysagiste, et Luigi Vacca (1771-1854). On lui doit le rideau du théâtre Carignano, où semblent se confondre, dans une gaieté originale et lumineuse, le talent de Tiepolo et la grâce des décorateurs français.



FIG. 419. — A. PASINI. — CARAVANE AU DÉSERT.
(Florence, Musée de l'Académie.) *(Cliché Brogi.)*

Cependant, le néo-classicisme s'implantait surtout par les œuvres des sculpteurs ; citons Giacomo Spalla, disciple de Canova, et les deux Bernero, Vittorio Amedeo et Luigi, qui furent également peintres.

Le Piémont comptait alors quelques peintres distingués, mais ils n'y séjournèrent pas longtemps, attirés qu'ils étaient par la vie artistique intense de la métropole lombarde. Giuseppe Mazzola (1748-1838), après avoir étudié à Rome, travaillé à Turin et à Valduggia, sa ville natale, s'établit à Milan, où Giovanni Migliara (d'Alexandrie) (1785-1837) passa presque toute sa vie, peignant avec une rare élégance de petits paysages, des scènes historiques et des tableaux de genre.

Le romantisme coïncida à peu près avec la réorganisation, par



FIG. 420. — TURIN. — PALAIS CARIGNANO.
(Place Charles-Albert.) *(Cliché Brogi.)*

Charles-Albert, de l'Académie des Beaux-Arts, appelée *Albertina* en l'honneur de ce prince, quoiqu'elle eût été fondée dès le XVIIe siècle. C'est là, entre bien d'autres, que travailla Massimo d'Azeglio (1798-1866; fig. 410), plus célèbre comme homme d'État et comme écrivain. Cependant la sculpture prit un rang éminent, grâce à l'œuvre de Marocchetti (1805-1868); s'il ne fut pas toujours égal à lui-même, ni heureux dans le choix de ses sujets, il atteignit parfois à une rare perfection, notamment dans le monument équestre d'Emmanuel-Philibert. D'autre part, l'enseignement de Vincenzo Vela (fig. 417) jetait un certain éclat sur l'école de Turin : parmi ses élèves, on compte Scipione Cassano († 1906), auteur de la statue si vivante de Pietro Micca (fig. 415).

Plus tard, le Lombard Odoardo Tabacchi enseigna la sculpture à l'Albertina (1831-1905 ; fig. 416) et forma toute une pléiade de jeunes artistes, qui, aujourd'hui encore, font honneur à Turin et à l'Italie.

Ce furent les paysagistes qui, les premiers, secouèrent l'influence du romantisme et introduisirent dans l'art un élément nouveau. Rappelons tout d'abord Antonio Fontanesi, de Reggio Emilia (1818-1882), nature vagabonde et poétique, artiste négligé pendant de longues années, alors qu'il méritait d'être connu. Il y a chez lui une note personnelle, profondément sentimentale et religieuse, qui anime la solitude de ses paysages (fig. 422). Au XIXe siècle, l'architecture produisit à Turin des œuvres remarquables, telles que la façade du palais Carignano, le plus



FIG. 421. — TURIN.
MOLE ANTONELLIANA.
(Cliché Alinari.)

bel ornement de la place Carlo Alberto (fig. 420), élevée de 1864 à 1871 par Gaetano Ferri (de Bologne) († 1897) et Giuseppe Bollati, de Novare (1819-1869). Citons aussi, pour la hardiesse de sa construction, l'édifice destiné à perpétuer le souvenir de Victor-Emmanuel II ; on l'appela *Mole Antonelliana*, du nom de son architecte, Alessandro Antonelli (de Ghemme) (1798-1888 ; fig. 421). On admire la simplicité toute nouvelle avec laquelle il réussit, grâce à une technique savante, à atteindre la hauteur de 164 mètres. Peut-être, au point de vue esthétique, la coupole de San Gaudenzio et le Dôme de Novare (fig. 418) font-ils plus d'honneur à Antonelli. En résumé, quoique le Piémont ait produit de beaux talents, il n'atteignit jamais à la grandeur artistique des autres régions de l'Italie, faute d'avoir su concentrer tous ses efforts vers la réalisation d'une forme d'art déterminée.



Fig. 422. — A. Fantanesi.
Altacombe.
(Prop. Marsaglia, San Remo.)
(Cliché Grosso.)

BIBLIOGRAPHIE. — Lanzi, *Storia pittorica : Piemonte.* — Burckhardt, *Le Cicerone.* — Ricci, *Storia dell' Architettura.* — Rollins-Villard, *Modern Italian Art.* — Baudi di Vesme, *Catalogo della Pinacoteca di Torino.* — De Giorgi, *Pittori alessandrini*, Alexandrie, 1836. — C. Turletti, *Storia di Savigliano*, Savigliano, 1883. — Callari, *Storia dell' Arte contemporanea.* — A. Colasanti, *Fifty years of Italian Art.* — De Gubernatis, *Dizionario degli Artisti italiani.* — M. Michela, *Arte moderna*, dans le vol. *Torino*, Turin, 1884. — F. Negri, *Giorgio Alberini, pittore*, Alexandrie, 1815 ; *Il Moncalvo*, Alexandrie, 1896. — Clemente Rovere, *Descrizione del Reale Palazzo di Torino*, Turin, 1858. — E. Bonardi, *Il Palazzo Reale di Torino*, dans la *Gazzetta del Popolo*, Turin, 1904. — Au sujet de Beaumont, voir *Puttini e Figure decorative*, Turin. — Charvet et Grossi, Alfredo Melani, *L'Abate D. Filippo Juvarra*, dans la *Vita d'Arte*, 1909. — G. Deabate, *Glorie messinesi e calabresi in Piemonte*, dans la *Nuova Antologia*, t. CXXXIX, 1909. — F.-A. Bosio, *Belle Arti nella Cattedrale torinese e anticaglie nella Cappella della San Sindone*, Turin, 1857. — G.-C. Chiechio, *Francesco Gallo, ingegnere e architetto*, Turin, 1886 ; *Pitture del Santuario di Mondovi*, Cuneo, 1890. — L. Melano-Rossi, *The Santuario of the Madonna di Vico*, Londres, 1907. — *La Basilique de Superga*, Turin, 1841. — G. Caselli, *La Mole antonelliana*, dans l'*Arte e Storia*, 1895. — G. Lavini, *Alessandro Antonelli e G. Caselli, Il Santuario di Roccanovarese, Architettura di A. Antonelli*, dans l'*Architettura italiana*, t. IV, Turin, 1909. — L. de Laverque, *Statue équestre d'Emm. Philibert par Marochetti*, dans la *Revue française*, an VI. — P. Giusti, *G.-M. Borzanigo*, Turin, 1869. — M. Calderini, *Memorie postume di Francesco Mosso*, Turin, 1885 ; *Antonio Fontanesi*, Turin, 1903 — E. Thovez, *Antonio Fontanesi*, dans l'*Emporium*, juillet 1901 ; *Lorenzo Delleani*, dans l'*Emporium*, juin 1898.

ARS UNA SPECIES MILLE

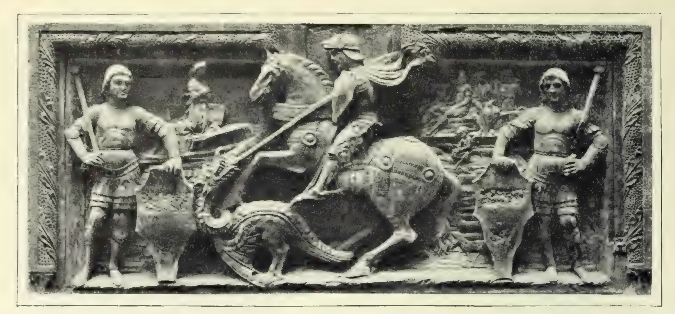


Fig. 423. — Gênes. — Palais au Vico Mele. — Dessus de porte avec Saint Georges.
(Cliché Alinari.)

CHAPITRE XVIII

LA SCULPTURE ET L'ARCHITECTURE EN LIGURIE

LA LIGURIE, SES MONUMENTS ANTIQUES; CONSTRUCTIONS MILITAIRES DU MOYEN AGE; LES ÉGLISES ROMANES ET GOTHIQUES. — LE DOME DE GÊNES. — LES PALAIS. — INFLUENCES EXTÉRIEURES. — LES FAMILLES DE SCULPTEURS LOMBARDS : LES GAGGINI ; LES TOSCANS : M. CIVITALI, A. SANSOVINO, PERIN DEL VAGA. — GALEAZZO ALESSI: SES TRAVAUX D'ARCHITECTURE A GÊNES.

La Ligurie est un merveilleux pays : elle s'abaisse, allongée en une courbe immense, "entre Lerici et la Turbie". Même s'il en est de plus beaux, il n'en existe pas sur terre de plus variés. C'est toute une suite de petits golfes encaissés, de roches escarpées, de vertes prairies, de collines boisées, de montagnes couronnées de vieilles forteresses. Partout, entre la végétation luxuriante et le frisson éternel de la mer, des bourgades de pêcheurs alternent avec des villas élégantes, des cités animées par le mouvement commercial, de riants groupes d'hôtels fréquentés par des gens en quête de paix ou de santé ; des baies tranquilles succédant à des ports, ou à des arsenaux où les hommes s'agitent et peinent ; au centre, Gênes, grande, active, riche, orgueilleuse, magnifique, dispense à tout le pays environnant le travail et le bien-être et reçoit en échange hommage et vénération, comme une mère prévoyante et sage.

Il n'est pas juste de dire, comme on l'a répété trop souvent, que la Ligurie ne se préoccupe que de gains matériels, sans aucun souci de l'art. Tout au plus peut-on remarquer que cet art, elle n'a pas cru avantageux de le produire elle-même ; mais elle l'a désiré

avec ferveur, et toujours largement récompensé, même quand elle l'a demandé à d'autres pays. Aussi la région mérite-t-elle d'être appelée *artistique* ; il suffit, pour s'en convaincre, de la parcourir sans idées préconçues et sans s'arrêter uniquement aux séjours de plaisir.

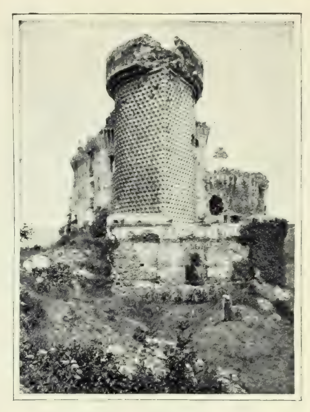


Fig. 424. — Finalborgo. Castel Govone.
(Cliché Alinari.)

La Ligurie renferme de très belles ruines romaines, telles que les ponts sur le Bormida, à Millesimo, et sur le Centa, le monument funéraire appelé le Phare, au sommet d'une colline près d'Albenga, la curieuse tour destinée à servir de phare dans l'île de Bergeggi, le théâtre de Vintimille et les ruines de Luni. Il reste aussi des constructions militaires du Moyen Age, à Gênes, la porte Soprana et celle des Vacca, les enceintes de Levanto, de Noli, de Monterosso et de Portovenere, les tours de Noli, d'Andora et de Portofino ; le château des Doria à Dolceacqua, ceux de Castelnuovo Magra, d'Arcola, le Castel Govone à Finalborgo (fig. 424), ceux de Sarzana, d'Appio, et surtout celui de Lerici, plus grandiose ; puis le baptistère (fig. 427) et la partie inférieure de la façade du Dôme d'Albenga (ce sont les constructions *chrétiennes* les plus anciennes de toute la Ligurie ; peut-être remontent-elles au ve siècle) ; de remarquables églises romanes, telles que la Cathédrale et le baptistère de Vintimille, San Siro et son presbytère à San Remo, le Dôme de Gavi, l'église paroissiale de Borzonasca, ornée à l'extérieur d'arceaux supportés par de hauts piliers en saillie ; San Paragorio



Fig. 425. — Rapallo. — Ruines de l'Église de Valle Cristi.
(Cliché Alinari.)

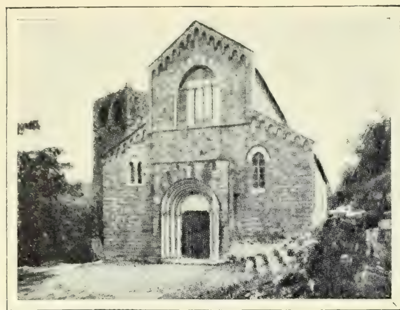


FIG. 426. — ANDORA. — EGLISE DU CHATEAU.
(Cliché Alinari.)

de Noli, le couvent de l'île du Tino, les deux églises consacrées à San Bartolomeo, à San Pier d'Arena, et les ruines pittoresques de San Pietro à Portovenere, fièrement campées sur le bord de la roche noire qui surplombe la mer. Citons aussi les édifices où l'ogive s'est combinée avec le plein cintre roman, ou encore ceux où l'ogive a triomphé sans partage : l'église de San Giacomo et San Filippo, celle de Castello (fig. 426), à Andora, l'église en ruines de Valle Cristi, près de Rapallo (fig. 425), le Dôme d'Albenga déjà mentionné (fig. 428), les abbayes de Soviore à Monterosso, de Santa Maria del Tiglieto à Cervara, de San Fruttuoso avec les tombes des Doria (fig. 429), blottie entre les rochers, comme si elle craignait la fureur des flots ; celles de Levanto, de Riomaggiore et de San Salvatore à Cogorno (fig. 430), en face du Palais Fieschi, sur la petite place non loin de l'Entella, où coule sans cesse une eau fraîche entre les rangées d'arbres.



FIG. 427. — ALBENGA. — BAPTISTÈRE.

Les églises romanes et ogivales ne manquent pas à Gênes même : citons Santa Maria di Castello, San Donato, Saint-Cosme et Saint-Damien, Santa Maria delle Vigne, dont le cloître est du XI[e] siècle, l'intérieur de 1586, la tour du XII[e] siècle ; San Matteo sur une petite place à l'aspect vénérable, et San Giovanni Battista di Pré, dont on admire la crypte et le beau campanile ogival (fig. 434).

Dans tous ces monuments, le type qui prédomine est celui de la basilique ; la façade comporte un tympan dont les rampants, soutenus par des piliers dessinés en saillies légères, sont bordés

d'arceaux boiteux. Une grande rosace s'épanouit en dessus du portail unique à simples nervures. En général, les façades, les côtés et quelquefois aussi les parois intérieures sont revêtus de plaques de marbre blanc et noir.



FIG. 428. — ALBENGA. CATHÉDRALE.
(Cliché Alinari.)

Les clochers carrés se terminent ordinairement par une flèche polygonale, entourée de quatre aiguilles aux angles, suivant le style français ; cette influence se retrouve aussi dans l'ornementation du Dôme de Gênes, dédié à San Lorenzo, l'église la plus riche et la plus intéressante de toute la Ligurie (fig. 431 à 433).

C'est à la fin du XIe siècle qu'elle est mentionnée pour la première fois, au moment où les croisés, conduits par Guglielmo Embriaco, étaient revenus d'Orient, porteurs de précieuses reliques. Elle fut consacrée en 1118. De cette époque datent, au moins en partie, les portes latérales et diverses sculptures représentant l'histoire de la Madone. L'influence française apparaît dans le bas-relief placé dans la lunette de la porte principale, où l'ogive est d'une époque postérieure, peut-être du commencement du XIVe siècle. Ce bas-relief représente le Rédempteur dans la traditionnelle auréole elliptique, entre les symboles des Évangélistes, dominant le martyre de Saint Laurent. La figure dite du "Rémouleur" semble être de la même période ; il tient à la main le disque d'un cadran solaire ; quelques critiques reconnaissent à tort dans cette statue un saint portant une meule, comme San Quirino (fig. 433).



FIG. 429. — PORTOFINO. — LES TOMBES DES DORIA, A SAN FRUTTUOSO.
(Cliché Alinari.)

Le Dôme, incendié en



Fig. 430. — Lavagna. — Basilique de San Salvatore.
(Cliché Alinari.)

1296, fut reconstruit à l'intérieur pendant les dix années qui suivirent, alors que triomphait l'ogive suraiguë (fig. 431). L'entreprise avait été confiée à l'architecte Marco (de Venise), le même peut-être à qui l'on doit le cloître de San Matteo. Plus tard, en 1567, Galeazzo Alessi éleva la coupole. Les deux siècles qui suivirent se signalèrent par de déplorables embellissements, et c'est en 1896 seulement qu'a commencé une restauration générale de ce bel édifice.

Parmi les anciens palais de Gênes, un des plus caractéristiques est celui de San Giorgio (fig. 435), fondé peu après le milieu du XII[e] siècle, réparé au siècle suivant, agrandi en 1571, sauvé de la destruction et restauré en ces dernières années. Deux étages s'élèvent au-dessus du portique ; le premier a des fenêtres à trois meneaux ; au second, elles sont à deux meneaux ; au sommet, se dressent des créneaux.

Plus tard, les portes sculptées, dont nous reparlerons sous peu, acquirent une grande richesse : dans l'architrave furent représentés des sujets sacrés : l'*Adoration des Mages*, l'*Annonciation* et plus souvent Saint Georges (fig. 423 et 440).



Fig. 431. — Gênes. — Intérieur de la Cathédrale San Lorenzo.
(Cliché Noack.)

Tous les monuments ligures cités jusqu'ici et beaucoup d'autres moins intéressants, partant moins connus, témoignent de la persistance des influences étrangères, auxquelles il a été fait allusion dès le début du chapitre. L'influence française n'est pas moins visible dans la voûte de l'église San Michele à Vintimille que dans les sculptures du Dôme de Gênes.



FIG. 432. — GÊNES. — CATHÉDRALE SAN LORENZO.
(Cliché Alinari.)

En revanche, à mesure qu'on suit la Rivière du Levant, vers l'embouchure de la Magra, l'empreinte du style toscan s'accentue davantage. Les grandes fenêtres " à roue " des églises entre Levanto et la Spezia (Riomaggiore et Monterosso) présentent également la croix de Pise. Mais c'est surtout dans les décorations de marbre et dans les chapiteaux que la chose devient frappante : les pièces arrivaient toutes taillées du pays de Luni (Carrare).

Inversement, un commerce *artistique*, qui se développait de l'Occident au Levant, consistait dans la vente des majoliques décoratives imitées de celles qu'on fabriquait en Espagne. Les *ambrogettes*, dont furent revêtues au XIII[e] et au XIV[e] siècle les flèches des clochers d'Albenga et de Gênes, et qui au XV[e] et au XVI[e] siècle servirent à recouvrir les parois et le carrelage de la villa de Carignano, présentent d'évidents caractères hispano-moresques ; cette mode dura jusqu'au jour où s'imposèrent les produits industriels de Savone et d'Albissola, copiés sur ceux de l'Italie centrale, de Faenza et d'Urbin.

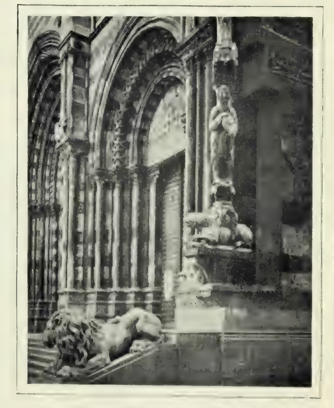


FIG. 433. — GÊNES. — CATHÉDRALE SAN LORENZO.
(Détails de la façade.)
(Cliché Alinari.)

Ce furent les artistes lombards qui travaillèrent le plus en Ligurie, surtout ceux de la vallée d'Antélamo. Il y a de frappantes analogies entre le Broletto de Côme et les édifices génois du même temps, quoique la ressemblance ne porte pas sur tous les points. Ces artistes, en effet, ne restèrent pas étroitement attachés au style lombard ; ils se plièrent aux nécessités techniques, notamment à la façon de tailler la pierre du pays, et finirent

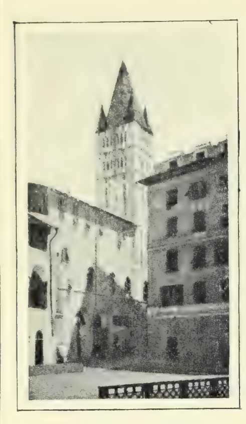


FIG. 434. — GÊNES.
SAN GIOVANNI DI PRÉ.
(Cliché Noack.)

par créer un type caractéristique, qui s'écarta sensiblement de leur point de départ.

Dès 1181, on trouve à Gênes un certain Martin et un Ottobono " magistri Antelami ", nom qui servit ensuite à désigner tous les maîtres venus du territoire de Côme ou de Lugano. Cette appellation *unique* est probablement due au fait qu'ils travaillaient presque toujours ensemble et vivaient *unis* par des liens fraternels, des coutumes semblables, et souvent aussi par la parenté. Pendant très longtemps, des maîtres lombards furent chargés en Ligurie des travaux de sculpture et d'architecture.

Antonio della Porta, de Porlezza, fut employé au Dôme de Savone (1506) ; on lui doit le portail de l'édifice élevé par Lorenzo Cattaneo près de San Giorgio (1505), et la statue d'Andrea Doria au palais San Giorgio, à Gênes (1509). Gian Giacomo (1555) est l'auteur d'une foule de statues et de portails des palais Giustiniani (1515), Salvago (1532) et Fieschi (1537), ainsi que de quelques fontaines en collaboration avec Niccolò da Corte ; celui-ci lui prêta aussi son concours pour décorer la chapelle Cibo à la Cathédrale de Gênes. Ses portails ne sont plus recouverts d'une quantité de petites statues et de feuillages légers, mais ils présentent un grand développement architectonique de colonnes et de pilastres. Guglielmo (1500 ?-1577) eut certainement plus de valeur, mais c'est à Rome que se déploya surtout son activité ; il y laissa, entre autres œuvres, le tombeau de Paul III, qui suffirait seul à sa gloire.



FIG. 435. — GÊNES. — PALAIS SAN GIORGIO.
(Cliché Alinari.)

On vit aussi travailler à Gênes un dernier groupe de la nombreuse famille *Solari*, du territoire de Carona, près de Côme. Un Tullio Solari [qu'il ne

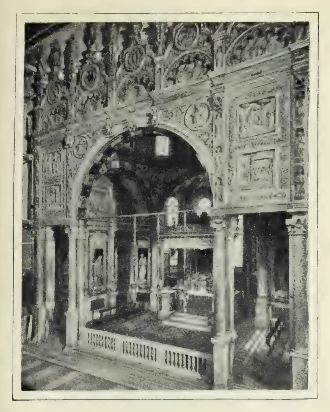


FIG. 436. — GÊNES. — CATHÉDRALE. CHAPELLE DE SAINT-JEAN. *(Cliché Alinari.)*

faut pas confondre avec Tullio, fils de ce Pierre qui fut à Venise un grand chef d'école (Voir p. 24)] collabora, vers la fin du XVI[e] siècle, à la construction de la fontaine autrefois située sur la place Soziglia, et un Antonio Solari sculpta, plus tard, l'autre fontaine qui se trouvait devant le Palais Ducal. Daniello Solari, qui s'était pénétré à Rome de la manière du Bernin, mourut en 1702, après avoir introduit dans l'art génois le faste et la surcharge qu'il rapportait de Rome ; il en a laissé un spécimen frappant dans les bas-reliefs d'un autel, à Santa Maria delle Vigne. Au contact de Puget, sa facture s'adoucit et se calma ; il assista le maître français dans ses travaux à Gênes.

La famille des *Aprile* était aussi originaire de Carona ; on la trouve en Ligurie en 1470. Plus tard, ces sculpteurs travaillèrent pour l'Espagne, associés aux Gaggini et aux *Della Scala*, également de Carona. Les rapports fréquents entre Gênes et l'Espagne procurèrent de nombreuses et importantes commandes aux artistes de la Ligurie.

Gaspare della Scala vécut à Gênes dès 1494 et y exécuta deux portails pour les Sauli. Les *Molinari*, engagés pour divers travaux à Savone, furent aussi associés aux travaux des della Scala.

Osteno est le berceau des *Sormano* ; le plus vieux de tous, Pietro, sculpta en 1430 le " Sacrario " de la Collégiale dell' Assunta di Pra, près de Voltri. Dans la suite, Pace Sormano s'associa aux travaux de *Niccolò da Corte*, artiste plein de fantaisie, qui exé-



FIG. 437. — GÊNES. — CATHÉDRALE. BALDAQUIN SUR L'AUTEL DE ST-JEAN. *(Cliché Alinari.)*



FIG. 438. — GÊNES. — PORTE DU PALAIS DORIA, VIA CHIOSSONE. *(Cliché Alinari.)*

cuta en 1530 le baldaquin de l'autel de Saint-Jean-Baptiste au Dôme de Gênes (fig. 437). Ce fut également au XVe siècle que les *De Aria* ou *De Oria* descendirent de la Valsolda en Ligurie, où bientôt Michele, Giovanni et Bonino s'employèrent à décorer les églises et les rues de Gênes et aussi de Savone. Michele, architecte en même temps que sculpteur, exécuta entre 1466 et 1490 quatre statues pour le Palais San Giorgio. Mais son œuvre la plus remarquée reste le tombeau des parents de Sixte IV, dans la chapelle Sixtine de Savone. Pour le mausolée Adorno, à San Girolamo di Quarto, Michele de Oria eut recours à Girolamo da Viscardo, dont l'œuvre pleine de grâce eut du retentissement jusqu'en France.

Beaucoup de ces artistes étaient en même temps sculpteurs et architectes comme Rocco Lurago : son œuvre, à la fois élégante et grandiose, est souvent confondue avec celle de Galeazzo Alessi. C'est à Rocco qu'on doit le fameux Palais Doria-Tursi, aujourd'hui le Palais Municipal (1590 ; fig. 441). Il se fit aider par son frère Giovanni et par Giacomo et Pietro Carlone, du val d'Intelvi, issus d'une famille très nombreuse, où l'activité et les goûts artistiques se maintinrent pendant plus de trois siècles. Les membres les plus habiles de cette lignée d'artistes furent Michele, qui travailla entre 1495 et 1520, et Taddeo, mort en 1613, auteur de l'église San Pietro in Banchi, de la décoration de Notre-Dame-de-la-Miséricorde, près de Savone,



FIG. 439. — GÊNES. — PORTE DU PALAIS DE FERRARI. *(Cliché Alinari.)*

des fontaines placées devant le Palais Doria di Fassolo, à Gênes, et de la porte du Palais De Ferrari (fig. 439).



Fig. 440. — Gênes. — Porte du Palais Danovaro. (Cliché Alinari.)

Mais la famille des *Gaggini* dépassa toutes les autres tant par le nombre de ses membres que par leur habileté ; plusieurs d'entre eux passèrent de Gênes en Sicile, où ils ont exécuté des travaux remarquables.

Ils ont laissé des œuvres d'architecture et de sculpture estimables de tous les styles qui se sont succédé depuis cette époque, en commençant par celui de la Renaissance, si gracieux, jusqu'au classicisme du XVI[e] siècle finissant ; puis ce fut le style baroque, cultivé surtout par Giacomo et Giuseppe, et enfin le néo-classicisme de Canova (Giuseppe, 1791-1867).

Le chef de cette illustre famille est Domenico di Pietro (1492), originaire de Bissone, dans le territoire de Lugano, et qu'on trouve à Gênes dès 1448. Il y ouvrit un atelier et appela ses parents ; on lui doit des travaux pleins de finesse, de grâce et de richesse. Puis d'autres commandes l'appelèrent successivement à Naples, et de là en Sicile. Mais c'est à Gênes qu'il laissa son œuvre la plus considérable, la chapelle de Saint-Jean-Baptiste au Dôme (fig. 436), exécutée avec le concours de son neveu Elia ; celui-ci venait de collaborer à la magnifique *Loggia comunale* d'Udine, avec Lorenzo di Martino de Lugano. Elia s'occupa encore d'autres constructions à Gênes ; puis il fut appelé à Città di Castello et à Pérouse.



Fig. 441. — Gênes. — Palais Doria-Tursi. (Extérieur.) (Cliché Alinari.)

Cependant Giovanni d'Andrea,

dont l'activité s'étendit de 1460 à 1491, éleva le Palais de la République, qui fut offert ensuite à Andrea Doria ; Giovanni di Beltrame, dit le Bissone (mort après 1506), introduisit à Gênes l'usage des portes richement ornées de sculptures et de statues, parmi lesquelles figure surtout Saint Georges tuant le dragon, comme au palais Danovaro, autrefois Doria, sur la montée de San Matteo (fig. 440) ; son frère Pace (1450 ?-1522 ? fig. 438 et 442) travailla à la Chartreuse de Pavie et exécuta, de concert avec Antonio della Porta, dit "Tamagnino", des commandes pour la France et l'Espagne, notamment pour Séville, où Bernardino Gaggini (1513-1544) a aussi laissé des sculptures.



FIG. 442. — GÊNES. STATUE DE FRANCESCO LOMELLINI. *(Palais San Giorgio.)*

A côté des artistes de la Haute-Italie qui descendaient en foule à Gênes, il y en eut aussi quelques-uns qui vinrent du Sud, notamment de Toscane. Matteo Civitali et Andrea Sansovino exécutèrent plusieurs belles statues pour la chapelle Saint-Jean-Baptiste au Dôme ; Giovan Angiolo Montorsoli, le moine errant qui sema ses œuvres à travers toute la péninsule, est l'auteur à Gênes du magnifique Palais Doria à Fassolo (fig. 443), ainsi que de la décoration intérieure de l'église San Matteo (fig. 445), où il eut pour collaborateur le Bergamasque Gian Battista Castello (1509 ?-1579 ?), architecte du Palais Imperiali (fig. 444), et appelé plus tard en Espagne par Philippe II. Après le fameux sac de Rome, on vit à Gênes Perin del Vaga, le brillant décorateur florentin, dont le chef-d'œuvre se trouve au Palais Doria, à Fassolo ; c'est un des plus splendides spécimens de décorations dans le style de Raphaël, un



FIG. 443. — GÊNES. — PALAIS DORIA, A FASSOLO. *(Cliché Alinari.)*

heureux mélange de stuc et de peinture, de scènes de genre et de grotesques (fig. 448). Plus tard, Jean Bologne vint également à Gênes et y modela des statues d'une grâce parfaite, aujourd'hui au Palais de l'Université.



FIG. 444. — GÊNES. — VESTIBULE DU PALAIS IMPERIALI.
(Cliché Alinari.)

Mais, parmi tous les artistes étrangers qui contribuèrent à l'embellissement de Gênes, il faut donner la première place à Galeazzo Alessi : son rôle dans la capitale de la Ligurie a la même importance que celui de Sansovino à Venise, de Palladio à Vicence, de Michel-Ange et du Bernin à Rome.

Né à Pérouse en 1512, il y reçut en premier lieu les leçons de G.-B. Caporali et de Giulio Danti. Mais ce fut à Rome, ainsi qu'il nous le dit lui-même, qu'eut lieu sa véritable initiation artistique, grâce à Michel-Ange. Rentré dans sa patrie, il s'occupa de divers travaux, notamment de la citadelle "Pauline", et dessina les plans de plusieurs églises ; puis il alla chercher fortune à Gênes, où nous trouvons sa signature, en 1549, au bas d'un contrat qui lui assure la construction de l'église, de l'hôpital et du presbytère de Santa Maria in Carignano (fig. 447). Il prit également à sa charge les grands travaux du môle et éleva sur la digue, en forme de croissant, un vaste portique, au milieu duquel s'ouvre la porte d'entrée de la ville ; ce portique grandiose et flanqué de deux solides bastions est à trois voûtes du côté intérieur, à une seule à l'extérieur.

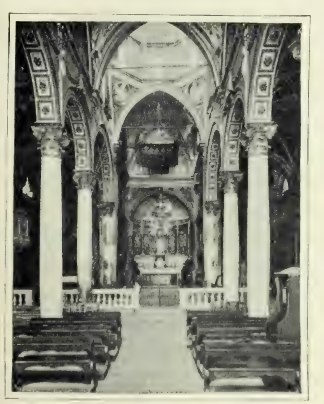


FIG. 445. — GÊNES. — ÉGLISE SAINT-MATHIEU.
(Intérieur.) (Cliché Alinari.)

A Pérouse déjà, Alessi avait

coopéré, croit-on, à l'agrandissement de la ville ; il est certain qu'à Gênes, à partir de 1551, il s'occupa de rectifier la " Strada Nuova ", aujourd'hui via Garibaldi, et de dessiner presque tous les palais qui la bordent.



Fig. 446. — San Pier d'Arena. Palais Scassi. *(Cliché Noack.)*

Il a été question plus haut des œuvres de Galeazzo à Milan. Nous ne nous étendrons pas sur ses autres voyages à Bologne, en Ombrie, à Pavie, ni sur ses travaux secondaires. Il fit des dessins pour l'Escurial, mais n'alla jamais en Espagne, préférant le séjour de Gênes, où il éleva la coupole du Dôme, de nombreux palais, et les villas Cambiaso à San Francesco d'Albaro, Scassi (fig. 446) et Spinola à San Pier d'Arena. La mort le surprit l'avant-dernier jour de l'année 1572.

On peut dire que c'est sous sa direction que le type du palais génois atteignit et garda son plus grand développement. Avec Montorsoli, il était resté simple ; la décoration picturale en constituait toute la richesse ; déjà plus éclectique avec Castello, c'est grâce à Alessi qu'il acquiert un caractère définitif. Cet artiste eut le sentiment de l'harmonie et du grandiose et sut le réaliser, malgré de graves difficultés, par un sage équilibre des proportions et un goût très sûr. Selon les cas et les moyens dont il disposait, il était tour à tour sobre ou fastueux. Toutes les fois qu'il put disposer à son gré de l'espace et de la lumière et s'abandonner en toute liberté à son génie créateur, il réalisa de véritables chefs-d'œuvre.



Fig. 447. — Gênes. — Santa Maria, in Carignano. *(Cliché Alinari.)*

A Santa Maria in Carignano,

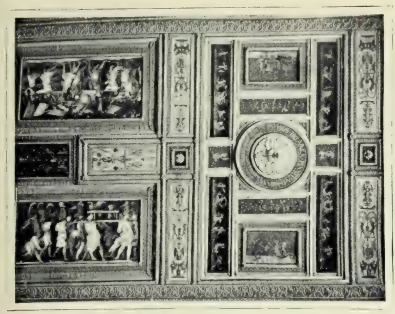


FIG. 448. — GÊNES. — PALAIS DORIA.
(Détails d'un plafond.) *(Cliché Alinari.)*

tout en se rapprochant du plan suivi par Michel-Ange à la basilique de Saint-Pierre, Alessi arrive à de nouveaux effets, parce que l'église, en forme de croix grecque, est inscrite dans un carré, et parce que les petites coupoles n'ont pas l'air de servir de satellites à la grande, mais jouent plutôt le rôle de simples lanternes.

Dans ses palais, il bâtit souvent au-dessus du rez-de-chaussée un étage très élevé ; d'autres fois, il place entre les deux un étage plus bas et les sépare par une corniche saillante. L'édifice se termine par un entablement et une balustrade. Tout à fait caractéristiques sont ses escaliers et les cours intérieures auxquelles on accède par la grande porte toujours placée bien au milieu. Les vestibules grandioses servaient à compenser l'étroitesse des cours et à donner plus de magnificence à la partie du palais qui se voyait le mieux de la rue étroite. Les escaliers à une seule rampe, généralement à gauche, les plus riches à deux rampes, s'harmonisaient avec les motifs architectoniques du péristyle et augmentaient l'effet décoratif par le mouvement et la variété de leurs lignes. On recourait à des moyens extraordinaires pour atteindre ces effets : souvent plusieurs propriétaires autorisaient les architectes à réunir toutes les cours intérieures de leurs palais sur un même niveau, afin d'embellir la perspective réciproque de ces édifices.



FIG. 449. — GÊNES. — VESTIBULE DU PALAIS DE L'UNIVERSITÉ.
(Cliché Brogi.)

Pendant les XVIIe et XVIIIe siècles, la série des bons architectes ne fut pas interrompue à Gênes. Antonio Rocca, qui était aussi peintre, nous a laissé (1631) un



FIG. 450. — GÊNES. — VESTIBULE ET ESCALIER DU PALAIS BALBI. *(Cliché Alinari.)*

vrai modèle de grâce dans la petite église de San Torpeto ; Bartolomeo Bianco (de Côme) avait hérité de la manière grandiose d'Alessi, mais non de l'harmonie de son style ; tout en restant fidèle au type traditionnel, il sut l'enrichir de décorations nouvelles, comme en témoignent le Palais de l'Université (1628 ; fig. 449), le Palais Balbi-Senarega, agrandi au XVIIIe siècle par Pier Antonio Corradi, et le palais Durazzo-Pallavicino. C'est dans ce dernier palais que se trouve le superbe escalier monumental d'Andrea Tagliafico, qui contribua à transformer l'intérieur du palais Serra. Gregorio Petondi éleva le palais Balbi, en dépit des difficultés du terrain, et construisit une cour intérieure d'un grand effet décoratif, dans laquelle l'escalier s'incurve en forme de pont (fig. 450).

La dernière œuvre architectonique remarquable au XVIIIe siècle fut, à Gênes, la façade du Palais Ducal, commencée en 1778 par Simone Cantone (1736-1818).

BIBLIOGRAPHIE. — F. Baldinucci, *Notizie dei Professori del disegno.* — G.-B. Passeri, *Vite di Pittori, Scultori, Architetti.* — L. Pascoli, *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti moderni.* — G.-P. Bellori, *Le Vite dei Pittori, Scultori ed Architetti moderni.* — G. Baglione, *Vite dei Pittori, Scultori, Architetti ed Intagliatori del Pontificato di Gregorio XIII del 1572 fino ad Urbano VIII nel 1642.* — Cicognara, *Storia della Scultura,* t. III. — Venturi, *Storia dell' Arte italiana.* — F. Alizeri, *Guida illustrativa per la Città di Genova,* Gênes, 1876. — G. Ratti, *Istruzione di quanto puo vedersi di più bello in Genova in Pittura, Scoltura e Architettura,* Gênes, 1780 ; *Descrizione di Genova e del Genovesato,* Gênes, 1846. — G. Cappi, *Genova e le due Riviere,* Milan, 1892. — François Girard, *Gênes, ses environs et les deux Rivières,* Monaco, 1894. — W. Suida, *Genua,* Leipzig, 1909. — *Saggio bibliografico sulla Liguria,* Turin, 1899. — G. Razzi, *Descrizione delle Pitture, Sculture e Architetture che trovansi in alcune Città delle due Riviere dello Stato ligure,* Gênes, 1780. — D. Bartolotti, *Viaggio nella Liguria marittima,* Torino, 1834. — G. Cappi, *La Cornice,* Sanremo, 1877 ; *Da Mentone a Genova,* Milan, 1888. — C.-B. Black, *The Riviera,* Londres, 1891. — *Elenco provvisorio dei Monumenti nazionali, regionali e locali delle Provincie di Genova e di Portomaurizio,* Turin, 1896. — C. Reynaudi, *Guida della Liguria,* Turin, 1897-1900. — S. Varni, *Appunti artistici sopra Levanto,* Gênes, 1870. — B. Fossati, *Taggia,* dans la *Natura ed Arte,* t. VI, Milan, 1897. — Brunengo, *Dissertazione sulla Città di Savona.* — G.-V. Verzellino *Delle Memorie particolari di Savona,* Savone, 1891. — C. Aru, *Notizie sulla Versilia,* dans l'*Arte,* t. IX, fasc. 6. — V. Podestà, *Memorie storiche di Sestri Levante, L'Isola.* — S. Varni, *Elenco dei documenti artistici ; I. Documenti riguardanti le Arti della Pittura, Scultura. Architettura ed Oreficeria in Genova ; II. Documenti riguardanti varie Opere d'arte eseguite nel Duomo di Genova,* Gênes, 1861. — F. Alizeri, *Notizie dei Professori del disegno in Liguria dalla fondazione dell' Accademia,* Gênes, 1864-1869 ; *Notizie dei Professori del disegno in Liguria dalle origini al sec. XVI,* Gênes, 1870-1883. — R. Soprani, *Vite dei Pittori, Scultori*

ed Architetti goveseni, Gênes, 1768. — M. Staglieno, *Appunti e Documenti sopra diversi Artisti poco o nulla conosciuti che operarono in Genova nel secolo XV,* Gênes, 1870. — L.-A. Cervetto, *I Gaggini da Bissone,* Milan, 1903. — L. Filippini, *Elia Gaggini,* dans l'*Arte,* 1908, p. 26. — C. Aru, *Gli Scultori della Versilia,* dans le *Bollettino d'Arte,* 1908, t. VIII et XI. — P. Toesca, *Lo Scultore del Monumento di Francesco Spinola,* dans les *Scritti di Storia, Filologia ed Arte,* Naples, 1908. — C. Cimati *Gli Artisti pontremolesi dal sec. XV al XIX,* dans l'*Arch. stor. per le Provincie parmensi,* 1895. — S. Varni, *Delle Opere di Nicolo da Corte e Guglielmo della Porta,* dans les *Atti della Società ligure di Storia Patria,* t. IV. — C. Cesari, *Genova e alcuni Portali del 400,* Milan, 1908. — G. Poggi, *Genova, Palazzo Bianco, Museo di Storia e d'Arte,* Gênes, 1908, — F. Genala, *Il Palazzo di San Giorgio in Genova,* Florence, 1889. — A. Merli et T. Belgrano, *Il Palazzo del principe Doria a Fassolo in Genova,* Gênes, 1874. F. Mella, *Battisteri di Agrate, Conturbia e di Albenga,* dans les *Atti della Società di Archeologia e Belle Arti per la Provincia di Torino,* t. IV, 1883. — P. Castellini, *La Basilica dei Fieschi a San Salvatore di Lavagna,* Gênes, 1902. — Podestà, *Arte antica nel Duomo di Sarzana,* Gênes, 1904. — Neri, *La Cattedrale di Sarzana,* Sarzana, 1900. — T. Torteroli, *Monumenti di Pittura, Scultura ed Architettura di Savona,* Savone, 1848. — A. Merli et L.-T. Belgrano, *Il Palazzo del principe D'Oria a Fassolo,* Gênes, 1874.





Fig. 451. — D. Piola. — Voûte de la Salle de l'Automne.
(Gênes, Galerie Brignole-Sale.) *(Cliché Noack.)*

CHAPITRE XIX

LA PEINTURE EN LIGURIE. — ÉCOLES GÉNOISES

PEINTRES ÉTRANGERS, FLAMANDS, ALLEMANDS, CATALANS, A TAGGIA, AU XVe SIÈCLE. — LES LOMBARDS EN LIGURIE ; LES NIÇOIS ; LES TOSCANS. — RUBENS ET VAN DYCK A GÊNES, SIMON VOUET, GOTTFRIED WALS. — LEURS ÉLÈVES GÉNOIS : LES CARLONE, BERNARDO STROZZI, D. PARODI, LE BACICCIA.

Nous avons vu jusqu'ici que Gênes, à peu d'exceptions près, n'a produit ni architectes, ni sculpteurs, et que dans cette ville l'architecture et la sculpture furent presque exclusivement cultivées par des étrangers, qui combinèrent leurs efforts pour créer des types spéciaux, en raison des nécessités techniques et des exigences locales. Il n'en est pas de même de la peinture ; il y a eu plusieurs peintres vraiment génois, et, de plus, une école génoise, limitée il est vrai, et relativement tardive.

Laissons à d'autres le soin de recueillir les renseignements épars, très rares d'ailleurs, sur certaines peintures exécutées du XIIe au XIVe siècle en Ligurie, surtout à Gênes et à Savone, où affluèrent principalement les artistes toscans. Notons au contraire à Gênes, avec le développement des rapports commerciaux au XVe siècle, une tendance croissante à favoriser la peinture étrangère, qui, sous l'influence flamande, s'étendait en Espagne, en Allemagne, en France et en Italie, en suivant la vallée du Rhin. On aurait peine à compter les chefs-d'œuvre flamands qui se voyaient autrefois dans la capitale de la Ligurie ; aujourd'hui, bien que les

héritiers indignes des acheteurs de jadis en aient fait à l'envi le trafic, il en reste encore beaucoup.

Aussi divers artistes étrangers trouvaient-ils leur avantage à s'établir en Ligurie. Rappelons Alexandre de Bruges et Juste de Ravensburg, dont on conserve une *Annonciation* (fig. 452) au cloître de Santa Maria di Castello ; là aussi Conrad d'Allemagne peignit à fresque, dans les voûtes des sibylles et des prophètes (fig. 453).

Conrad d'Allemagne travaillait généralement à Taggia, charmante petite commune entre San Remo et Porto Maurizio. Il semble que ce soit là, et à son école, que Domenico Emanuele Macario et Lodovico Brea s'initièrent à l'art ; aussi a-t-on parfois désigné Taggia comme le berceau de la peinture génoise. D'autres associent Juste à Conrad dans ce rôle de précurseur. Certains critiques enfin soutiennent que, outre l'influence flamande, les artistes ligures ont reçu l'empreinte des artistes catalans ; ceux-ci, tel Bartolomeo Rubeus, se rendaient en France, y acquéraient la technique et le style, puis ils rapportaient cette science toute fraîche en Italie, sur divers points de la côte méditerranéenne, en Sicile, à Naples, en Ligurie, d'où elle pénétra jusque dans le Montferrat. En effet, un triptyque signé de Rubeus se trouve à la Cathédrale d'Acqui.

Il semble hors de doute que Taggia ait été pendant longtemps le séjour favori des artistes. Aujourd'hui encore, on y remarque des peintures en plus grand nombre qu'en aucun autre endroit de la Ligurie, à l'exception de Gênes, plusieurs tableaux précieux de Brea et de son école, un triptyque attribué à Conrad, un polyptyque où l'on reconnaît la manière de Canavesio, un retable de Macario, un autre de Raffaello de' Rossi.



FIG. 452. — GIUSTO DE RAVENSBURG. ANNONCIATION.
(Gênes, Cloître de Santa Maria di Castello.)
(Cliché Alinari.)

Outre la Toscane, qui ne cessa pas de fournir des peintres, le Piémont envoya beaucoup d'artistes en Ligurie : Mazone, déjà cité, son père Jacopo, Galeotto Nebea (1497-1518), Luca

Baudo de Novare. Il en vint aussi de Lombardie, surtout à partir de l'époque où la République de Gênes se mit sous la protection de Filippo Maria Visconti : Montorfano, Carlo Braccesco, nommé aussi Carlo del Mantegna, Lorenzo de' Fazoli, Donato Bardo de Pavie (fig. 454), et le plus grand de tous, Foppa, artiste de haute valeur, appelé souvent après 1478 à exécuter des commandes à Gênes, à Rivarolo et à Savone.

Les peintres indigènes purent-ils échapper à la douce fascination que produisaient les œuvres de Foppa ? Le concours qu'il prêta à Brea pour le triptyque de Savone (1490) resta-t-il sans effet ?

Macario, né à Pigna sur la Rivière du Ponent, dominicain et affilié au couvent de Santa Maria della Misericordia, à Taggia, appartient, comme artiste, au XV[e] siècle, quoique sa vie et son activité se soient prolongées jusqu'en 1522.

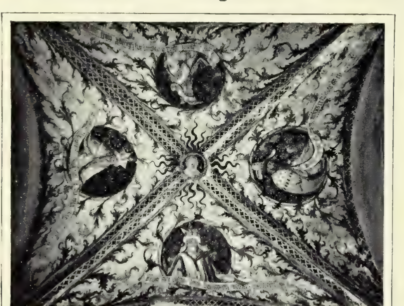


Fig. 453. — Conrad d'Allemagne. Voûte du Cloître de Santa Maria di Castello, a Gênes. *(Cliché Alinari.)*

A Nice, se forma un important groupe d'artistes, tels que Giacomo Duranti, qui peignit en 1454 un retable dans la petite ville de Lérins, en Provence, Giovanni Miralieti, et la célèbre famille Brea, dont les membres les plus connus sont Lodovico (1458 ?-1519 ; fig. 455), son fils Antonio (1504-1545), et Francesco (1530-1632 ; fig. 461) ; on ne sait si ce dernier était le fils ou le neveu de Lodovico. Celui-ci l'emportait sur tous les autres artistes niçois par la noblesse des formes et du sentiment et la chaleur du coloris. Après lui, Teramo Piaggia de Zoagli se contenta de suivre timidement la tradition, tandis qu'Antonio Semini (1525-1591 ; fig. 457) se montrait avide de progrès, à l'exemple de Pier Francesco Sacchi (de Pavie) et surtout de Perin del Vaga. C'est de ce dernier que dérive Luca Cambiaso (1527-1585 ; fig. 456), le plus grand des artistes génois, doué d'une précocité extraordinaire, puisqu'il peignait déjà fort bien à quinze ans ; il fit preuve d'une rapidité si inouïe dans la conception et dans l'exécution qu'on le croyait ambidextre. Malgré son talent, il ne dédaignait pas

d'écouter les enseignements d'Alessi et de son ami G.-B. Castello ; celui-ci n'était pas seulement architecte, comme on l'a vu (p. 238), mais aussi peintre délicat et distingué ; il contribua, ainsi que Luca Cambiaso, à la décoration de l'Escurial. Avide de tout connaître, prêt à tout oser, Cambiaso, déjà avancé en âge, se rendit à Florence, à Rome, en d'autres villes encore, pour y voir et y étudier les œuvres les plus célèbres des grands maîtres de la Renaissance. On a loué aussi la hardiesse et la fougue de ses dessins, qui abondent dans toutes les collections : mais il nous semble qu'il y abusa des traits anguleux et des raccourcis forcés, au détriment de la spontanéité et de la vérité. Plusieurs de ses tableaux, au contraire, sont vraiment remarquables. On a beaucoup vanté le *Paradis* qu'il a peint à l'Escurial ; mais les critiques modernes y relèvent quelque chose d'inégal et de mou, qui répond bien à son état d'esprit au moment où il exécuta cette peinture : il avait perdu toute espérance d'épouser la femme qu'il aimait éperdûment ; l'ardeur au travail et la volonté de vivre l'abandonnaient.



FIG. 454. — BARDO DE PAVIE. CRUCIFIXION.
(Savone, Pinacothèque.)
(Cliché Alinari.)

Valerio Corte (1520-1580), originaire de Pavie, apporta de Venise en Ligurie la manière du Titien ; son fils Cesare (1550- 1613), disciple de Cambiaso, imita la délicatesse et le beau coloris de son maître ; Bernardo Castello (1557-1644) subit plutôt l'influence du Bergamasque ; gâté par les louanges des poètes les plus fameux de son temps, il eut le tort de produire trop vite et " de chic ". Au reste, il ne manqua ni de grâce ni d'esprit inventif en illustrant la *Jérusalem délivrée*, et réussit à satisfaire le Tasse lui-même.

FIG. 455. — LODOVICO BREA. CRUCIFIXION.
(Gênes, Palais Blanc.)
(Cliché Brogi.)



FIG. 456. — CAMBIASO. — PRÉSENTATION AU TEMPLE.
(Gênes, Église San Lorenzo.) (Cliché Noack.)

Mais l'école de Castello et l'art génois en général auraient fini par s'étioler s'ils n'eussent été fortifiés par de nouvelles et salutaires influences venues du dehors. De tous côtés, des artistes de valeur accouraient dans la riche et superbe capitale de la Ligurie. Dès 1595, Federico Barocci (d'Urbin) y avait laissé un chef-d'œuvre, *la Crucifixion*, commandée par le doge Matteo Senarega. Nous y trouvons ensuite Sofonisba Anguissola (de Crémone) (Voir p. 190), autour de qui se groupèrent volontiers les artistes contemporains, et Agostino Buonamici, dit Tassi, excellent paysagiste, mais conscience pervertie. Cependant, c'est de Toscane que les peintres les plus nombreux se dirigent sur Gênes. De Sienne viennent Ventura Salimbeni, Ottavio Ghissoni et Pietro Sorri, né à San Gusmè (Castelnuovo Berardenga), imitateur d'Andrea del Sarto ; de Pise, Cristoforo Roncalli, dit le "Pomarance", de son lieu de naissance ; Simone Balli, Aurelio Lomi et son frère Orazio, dit "Gentileschi" (fig. 459) ; l'originalité de ses compositions et l'élégance de sa peinture lui valurent des succès en France, en Angleterre et en Espagne, aussi bien qu'en Italie. Le contact avec l'art florentin avait inculqué au Génois Gian Battista Paggi (1554-1627) des principes sévères et surtout un dessin impeccable ; c'était un esprit éclectique et cultivé ; son père l'avait dressé aux exercices les plus variés, à la peinture, à la sculpture, à la musique, à l'escrime, à l'équitation. Il fréquenta d'abord l'atelier

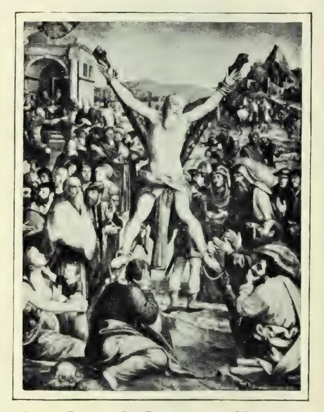


FIG. 457. — A. SEMINI. — MARTYRE DE SAINT ANDRÉ.
(Gênes, Sant' Ambrogio.) (Cl. Alinari.)



FIG. 458. — VALERIO CASTELLO.
L'ENLÈVEMENT DES SABINES.
(Florence, Musée des Offices.) *(Cliché Perazzo.)*

de Luca Cambiaso ; mais, à la suite de provocations réitérées, il tua un de ses concitoyens, encourut une condamnation capitale et ne dut son salut qu'à la fuite. Après avoir erré quelque temps çà et là, il se réfugia à Florence. La Cour grand-ducale l'accueillit avec faveur ; il devint l'ami de Jean Bologne, exécuta d'importants travaux à Sainte-Marie-Nouvelle, au monastère degli Angioli, à l'Annunziata, etc., et resta au moins vingt ans à Florence, jusqu'à l'époque où il put retourner en Ligurie, d'abord à Savone, et enfin à Gênes.

Dans l'intervalle, le monde artistique génois reçut la visite de deux très grands peintres, qui y exercèrent une influence extraordinaire, Pierre-Paul Rubens et Antoine Van Dyck. Le premier s'y rendit pendant l'été de 1608, y peignit des portraits pleins de vie, des sujets sacrés et des scènes de genre, et fit de divers palais des dessins qu'il publia ensuite en Flandre. Le second alla une première fois à Gênes, en automne 1621, et y retourna plus tard ; il n'y exécuta guère moins de cinquante tableaux, dont une quantité de portraits, admirables pour la beauté de la forme, l'exécution et le sentiment. Mais Rubens et Van Dyck ne furent pas les seuls peintres flamands qui s'arrêtèrent à Gênes. Plusieurs élèves de Rubens, de Jordaens, de David Téniers l'Ancien et de Frantz Snyders, encouragés par les fréquents rapports commerciaux et attirés par la gloire qu'ils entrevoyaient auprès de l'aristocratie génoise, passionnée d'art



FIG. 459. — ORAZIO LOMI.
ANNONCIATION.
(Turin, Pinacothèque.)
(Cliché Alinari.)



FIG. 460. — G. DE FERRARI.
VOÛTE DE LA SALLE DU PRINTEMPS.
(Gênes, Galerie Brignole-Sale.)
(Cliché Noack.)

et de splendeur, accoururent en Ligurie, et quelques-uns s'y établirent. Les tableaux les plus variés abondèrent alors ; ce ne furent plus uniquement des représentations de sujets sacrés, mais des décorations d'appartements, des toiles de genre, des batailles, des animaux, des paysages, des portraits. L'activité de ces Flamands, auxquels se joignirent quelques Français, comme Simon Vouet, et quelques Allemands, comme Gottfried Wals, dura une vingtaine d'années à peine ; elle se prolongea davantage dans d'autres parties de l'Italie, notamment à Parme, à Florence et surtout à Rome ; mais elle y fut sans doute moins intense, moins efficace qu'à Gênes, où rien ne s'opposait à ses progrès, ni écoles locales, ni puissantes traditions.

Les Génois, d'ailleurs, se rendaient aussi à Florence, à Rome et, à la suite des maîtres bolonais, à Parme, où resplendissaient les chefs-d'œuvre du Corrège ; mais, à leur retour dans leur patrie, la vivacité flamande finissait par les attirer dans son orbite. Paggi lui-même, qui s'était assagi au contact sévère des Florentins, se mit à apprécier Rubens, Van Dyck et les autres, à les fêter, à rechercher leur amitié, incitant par son exemple ses propres disciples et ses étudiants à l'imiter. Ceux-ci formèrent ainsi une école intermédiaire entre la peinture raisonnable et *méticuleuse* du XVIe siècle florentin et l'impétuosité des naturalistes. Castellino Castello (1579-1649) faisait des portraits assez beaux pour s'attirer l'approbation de Van Dyck lui-même ; Giulio Benso (1601-1668) délaissa la peinture de personnages pour représenter des monuments et des perspectives et réussit à souhait, notamment dans sa fresque à l'Annunziata del Vastato (fig. 462), tout près de laquelle son grand rival et émule Andrea Ansaldo (1584-1638) décora une coupole où l'on reconnaît l'élève de Cambiaso, dont la palette a emprunté les tons dorés de Rubens. Domenico Fiasella, dit le Sarzana, du lieu de sa naissance (1589-1669), fut un artiste paisible et poétique, adroit et prompt, non seulement dans la conception

et dans l'exécution, mais aussi dans l'imitation ; Francesco Capurro, élève de Fiasella, s'assimila la manière de Ribera, lorsqu'il se fut établi à Modène ; Gregorio de Ferrari (1644-1726 ; fig. 460), autre disciple de Fiasella, imita par la suite Piola en l'exagérant ; passionné en même temps pour le Corrège, dont il ne s'appropriait en général pas ce qu'il a de meilleur et de plus sain, il se montra souvent incorrect et confus, tandis que Valerio Castello (1625-1659 ; fig. 458), fils de Bernardo, après s'être séparé lui aussi de Fiasella, sut, en s'inspirant du Corrège, de Procaccini et de Van Dyck, acquérir le coloris nécessaire pour mettre en valeur ses qualités personnelles, très appréciables dans les fresques si vivantes de Santa Marta, à Gênes.



Fig. 461. — Francesco Brea. Le Pape Saint Fabien.

L'influence de Capellino s'exerça sur les Piola. Pellegro (1617-1640) périt à vingt-trois ans de mort violente ; il avait déjà fait preuve d'excellentes qualités de goût et de soin dans ses rares peintures, où l'on reconnaît l'influence d'Andrea del Sarto ; Domenico (1628-1703 ; fig. 451), dont le sentiment et la grâce sont dignes d'éloges, mais chez qui la composition manque un peu d'unité, cultive trop les effets de lumière et les détails secondaires. Ses trois fils, Paolo Girolamo (fig. 463), Antonio et Giovanni Battista, et son neveu Domenico Junior, furent tous peintres ; mais Paolo seul est sorti de la médiocrité, comme nous le verrons.



Fig. 462. — G. Benso. — Fresque.
(Gênes, Annunziata del Vastato.)
(Cliché Noack.)

L'école du Toscan Pietro Sorri (1556-1622), très apprécié comme professeur, produisit des artistes d'une plus grande valeur. Un de ses élèves, Giovanni Andrea Carlone (1591 ?-



FIG. 463. — PAOLO GIROLAMO PIOLA.
LES PÈLERINS D'EMMAÜS.
(Gênes, Palais Blanc.)

1630 ; fig. 466), décorateur distingué, suivit plus tard, ainsi que son frère Giovanni Battista, l'enseignement de Passignano, beau-père et maître de Sorri. Lanzi caractérise élégamment Giovanni en disant de lui qu'il égalait les meilleurs dans les sujets historiques, que son dessin était gracieux et soigné, son expression pénétrante et judicieuse, le coloris de ses fresques excellent ; il loue chez lui avec raison le style, la force, la netteté, la gaieté ; " il va au-devant du spectateur, s'offre pour ainsi dire à ses yeux, en supprimant toute distance ".

Giovanni Battista (1595 ?-1680), mort très vieux, ne fut pas inférieur à son frère. Il travailla avec lui à l'Annunziata del Vastato, la belle église à trois nefs, restaurée en 1587 par Giacomo della Porta. Tous deux y exécutèrent une des plus grandes peintures décoratives du XVIIe siècle, composition très riche, pleine de variété et d'animation dans le jeu des figures, des lumières, des couleurs. En dépit de la rapidité et pourtant de la conscience de leur exécution, on n'en est pas moins surpris de voir le nombre prodigieux des travaux dont les deux frères, surtout Giovanni Andrea, s'acquittèrent dans les églises, les palais, les maisons de Gênes, ou sur d'autres points de la Ligurie, et jusqu'à Milan ; c'est là, dans la voûte de Sant' Antonio Abate, qu'ils ont campé une puissante *Exaltation de la Croix*.



FIG. 464. — MAGNASCO. — ERMITES EN PRIÈRE DANS UNE FORÊT.
(Florence, Musée des Offices.)
(Cliché Perazzo.)

L'autre grand élève de Sorri fut Bernardo Strozzi (1581-1644 ;

fig. 467), appelé aussi le *Capucin génois*, et plus souvent le *Prêtre génois* ; mais il ne resta pas fidèle à son maître et modifia tout à fait sa manière, quand il eut étudié quelques toiles empreintes du farouche naturalisme de Michel-Ange de Caravage. Des portraits pleins de vie et des tableaux de genre dispersés un peu partout (entre autres le *Mendiant* du Musée National de Rome) lui ont valu une réputation d'artiste vigoureux, quelquefois rude et vulgaire ; mais il est impossible de juger de son talent de peintre à fresque ailleurs que dans sa patrie, où il décora divers palais et des églises avec une robuste harmonie de couleurs et une entente de l'ensemble alors toute nouvelle. Fatigué des sacrifices que lui imposait sa robe de capucin, il essaya d'abandonner le cloître et de revêtir l'habit séculier ; mais ses supérieurs après une courte tolérance, réussirent à remettre la main sur lui et le retinrent plusieurs mois en prison. Il s'enfuit et se réfugia à Venise, où il mourut, très regretté des connaisseurs et des élèves qu'il avait laissés à Gênes (Voir p. 80). Parmi ceux-ci, nous rappellerons Giovanni Bernardo Carbone (1614-1683), qui, tout en s'inspirant de Van Dyck, réussit à donner à ses portraits du caractère et de l'expression (fig. 469).



FIG. 465. — BACICCIA. — PENDANT DE LA COUPOLE DE SAINTE-AGNÈS, SUR LA PLACE NAVONE, A ROME.



FIG. 466. — GÊNES. G.-A. CARLONE. — VOÛTE DANS LA GALERIE BRIGNOLE-SALE. *(Cliché Noack.)*

Ceux qui ont compté Giovanni Benedetto Castiglione, dit "le Grechetto" (1616-1670 ; fig. 470), au nombre des disciples de Paggi, n'ont pas songé qu'à la mort de ce dernier Castiglione n'avait que onze ans. Comme Ambrogio Samengo, il a été



FIG. 467. — BERNARDO STROZZI. — LE CHRIST AU MILIEU DES PHARISIENS.
(Florence, Musée des Offices.) *(Cliché Perazzo.)*

plutôt l'élève de Giovanni Andrea de Ferrari, dont il imita les tons rougeâtres; mais il atteignit une plus grande unité de composition en étudiant les peintures des Bassano, et acquit plus de noblesse grâce à l'influence salutaire de Van Dyck. Cet artiste très vif, très fécond, préférait les sujets bucoliques et les sujets historiques et bibliques, qui lui fournissaient le prétexte de peindre des animaux. De son vivant, il obtint de grands succès, à Florence, à Rome, à Venise, à Mantoue ; puis la multitude de ses tableaux fut négligée, confondue avec ceux de son fils Francesco, artiste très médiocre, et ce n'est que de nos jours qu'on lui rend justice : on admire aussi ses estampes. Le peintre Raffaele Soprani fit plus pour sa réputation en écrivant les *Vies* des artistes génois qu'en peignant.



FIG. 468. — BACICCIA.
CLÉMENT IX.
(Rome, Académie de Saint-Luc.)
(Cliché Anderson.)

Seul le sac de Rome, en 1527, peut donner une idée des ravages causés en 1657, dans le domaine de l'art, par la grande peste de Gênes. Tous ceux qui le purent s'enfuirent, laissant derrière eux la solitude, la tristesse, l'angoisse, et demandèrent à l'exil du travail et des consolations. Parmi ceux-ci, mentionnons Giovanni Battista Gaulli, dit "le Baciccia" (1639-1709), dont l'activité se déploya magnifiquement à Rome. D'autres artistes ligures y accoururent, attirés par la réputation de Pietro Berettini de Cortone et de Carlo Maratta. Parmi les disciples de ce dernier figure Domenico Parodi (1668-1740), qui décora la salle du Palais Negroni de sujets allégoriques et mythologiques mêlés à des portraits : le réalisme s'y allie magnifiquement à la correction du dessin,

à l'éclat des couleurs ; l'ensemble forme un vrai chef-d'œuvre.

Mais retournons au Baciccia, qui nous paraît, dans plusieurs de ses œuvres, le plus remarquable des artistes génois formés à l'école de Rome ; il y vécut assez longtemps et y exécuta de très grandes fresques. Seule son enfance s'écoula à Gênes, et il n'y apprit que les rudiments du dessin, puisque, à peine âgé de quatorze ans, il trouva moyen de s'embarquer pour Civita-Vecchia et d'aller à Rome. Là il contracta un engagement avec un peintre français, qui lui faisait copier ses œuvres ; mais la fortune ne lui sourit qu'à partir du jour où il devint le protégé de celui qui fut le grand arbitre de l'art à Rome, à cette époque, le Bernin. Il peignit d'abord divers portraits et de petits *tableaux d'invention*, puis des tableaux d'autels, des décorations de coupoles et de voûtes (fig. 465). Son œuvre la plus considérable de toutes manières est la voûte de l'église du Gesù, à laquelle il travailla au moins quinze ans. Il y représenta *le Triomphe du nom de Jésus*, avec une multitude d'anges et de saints qui s'agitent au milieu des vibrations de la lumière et du chatoiement des couleurs, au-dessus de nuages frangés d'or ; leurs lignes se fondent en vapeurs légères dans un cadre architectural, sur lequel il leur fait projeter leurs ombres fuyantes. Il serait d'une critique mesquine de rechercher si ces raccourcis, nombreux et très difficiles, présentent quelques défauts. Le Baciccia n'est certes pas le Corrège, mais son œuvre



FIG. 469. — G.-B. CARBONE. PORTRAIT.
(Rome, Musée National.)
(Cliché Anderson.)



FIG. 470. — G.-B. CASTIGLIONE. JEUNE FEMME ET SON FILS.
(Naples, Musée National.) *(Cliché Brogi.)*

surpasse en vigueur et en agrément toutes celles du même genre qui ont été exécutées à Rome vers cette époque. *Le Triomphe de l'Ordre de Saint François*, peint ensuite par lui à la voûte de l'église des Saints-Apôtres, est inférieur à bien des égards. On s'aperçoit que le talent du Baciccia déclinait avec les années ; sans doute la douleur qu'il éprouva du suicide de son fils et de la mort du Bernin, son heureux conseiller, fut pour beaucoup dans cette décadence. Mais il ne faut rien exagérer : même à un âge avancé, il produisit encore des œuvres excellentes. On l'admirait aussi comme portraitiste, et avec raison. Dans le portrait de Clément IX, où se retrouve la manière de Velasquez, il a reproduit les traits caractéristiques et le sentiment avec une telle sûreté, une si parfaite élégance de forme et de touche, que ce tableau n'est guère inférieur aux portraits du grand maître espagnol (fig. 468).



FIG. 471. — N. BARABINO. — LA NAVIGATION.
(Gênes, Palais Communal.) *(Cliché Brogi.)*

Au début du XVIIIe siècle, Giuseppe Palmieri (1674-1740) s'inspira de Castiglione et s'attacha surtout à peindre des animaux ; mais, si son coloris était bon, il dessinait mal. L'influence de Castiglione s'exerça aussi sur l'irascible Pier Paolo Raggi (1646 ?-1724), auteur de bacchanales tumultueuses, et sur Carlo Antonio Tavella, dit "le Solfarolo" (1668-1738), né à Milan, où il étudia sous Tempesta ; mais il fit sa carrière à Gênes. Alessandro Magnasco, dit "Lissandrino" (1681-1742), fut un artiste actif et aimable ; en quelques coups de pinceau il savait animer d'une ardeur insolite ses petits personnages élancés, campés sur des fonds de ruines et de paysages, illuminés de lueurs imprévues qui s'opposent à de larges taches d'ombre (fig. 464).

Cependant, depuis quelque temps déjà, l'école génoise avait sombré au milieu des influences les plus disparates. L'" Accademia Ligustica " ne réussit pas à la relever, quoique, plus tard, au XIXe siècle, elle ait suscité quelques bons artistes : Santo Bertelli, qui a laisssé des fresques appréciées à Arenzano, et Nicolò Barabino de San Pier d'Arena (1831-1891), établi à Florence, mais qui

travailla beaucoup à Gênes au Palais Municipal, et dans les palais Celesia, Pignone, Orsini (fig. 471) ; le sculpteur Santo Varni (1807-1885), fidèle à un néo-classicisme rigide ; l'architecte Carlo Barabino (1768-1835), auteur du Palais de l'Académie et du Theâtre Carlo Felice, décoré par Michele Canzio (1784-1868), ainsi que la villa Pallavicini de Pegli.

BIBLIOGRAPHIE. — F. Baldinucci, *Notizie dei Professori del disegno.* — G.-B. Passeri, *Vite di Pittori, Scultori ed Architetti.* — L. Pascoli, *Vite di Pittori, Scultori ed Architetti moderni.* — G. Baglione, *Vite dei Pittori, Scultori, Architetti ed Intagliatori del Pontificato di Gregorio XIII del 1572 fino ad Urbano VIII nel 1642.* — Lanzi, *Storia pittorica.* — Lermolieff, *Kunstkritische Studien.* — Berenson, *The North Italian Painters.* — Crowe et Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy.* — Venturi, *Storia dell' Arte italiana,* t. V. — F. Alizeri, *Guida illustrativa per la città di Genova.* — G. Ratti, *Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova in Pittura, Scultura ed Architettura ; Descrizione di Genova e del Genovesato.* — G. Cappi, *Genova e le due Riviere.* — F. Girard, *Gênes, ses Environs et les deux Rivières.* — W. Suida, *Genua ; Saggio Bibliografico sulla Liguria.* — G. Razzi, *Descrizione delle Pitture, Sculture ed Architetture che trovansi in alcune città delle due riviere dello Stato ligure.* — D. Bartolotti, *Viaggio nella Liguria marittima.* — G. Cappi, *La Cornice ; Da Mentone a Genova.* — C.-B. Black, *The Riviera.* — C. Reynaudi, *Guida della Liguria.* — S. Varni, *Appunti artistici sopra Levanto.* — Brunengo, *Dissertazione sulla città di Savona.* — G.-V. Verzellino, *Delle Memorie particolari di Savona.* — V. Podestà, *Memorie storiche di Sestri Levante. L'Isola.* — S. Varni, *Elenco dei Documenti artistici, I. Documenti riguardanti le Arti della Pittura, Scultura, Architettura ed Oreficeria in Genova, II. Documenti riguardanti varie Opere d'arte eseguite nel Duomo di Genova.* — F. Alizeri, *Notizie dei Professori del disegno in Liguria dalla fondazione dell' Accademia ; Notizie dei Professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI.* — R. Soprani, *Vite dei Pittori, Scultori ed Architetti genovesi.* — M. Staglieno, *Appunti e documenti sopra diversi Artisti poco o nulla conosciuti che operarono in Genova nel sec. XV.* — L. Cervetto, *I Gaggini da Bissone.* — T. Torteroli, *Monumenti di Pittura, Scultura ed Architettura di Savona.* — G. Rossi, *Una Famiglia di Pittori in Liguria,* dans l'*Arte e Storia,* t. V, 1886 ; *Pittori piemontesi nella Liguria,* Florence, 1891. — G. Bres, *Notizie intorno ai Pittori Nicesi.* — Giov. Miralieti, *Ludovico Brea, Bartolomeo Bensa,* Gênes, 1903. — O. Grosso, *Pittura genovese,* dans la *Rivista ligure,* t. VI, 1908 ; *Catalogo dei Quadri delle Gallerie di Palazzo Bianco e Rosso,* Gênes, 1909. — G. Rossi, *I Maestri di Ludovico Brea,* dans le *Giornale ligustico,* t. XXI. — F. Pellati, *Bartolomeo Rubeus e il Trittico firmato della Cattedrale di Acqui,* dans l'*Arte,* t. X, 1907. — M. Menotti, *Van Dyck a Genova,* dans l'*Archivio Storico dell' Arte,* 1897. — L.-A. Cervetto, *Il Quadro di Pellegro Piola e la Corporazione degli Orefici,* dans la *Rivista ligure,* Gênes, 1907. — A. Negri, *Domenico Ubaldini detto Puligo a Genova,* dans le *Giornale ligustico,* t. IV. — G. Sforza, *Il Pittore sarzanese Domenico Fiasella e la Famiglia Cybo,* dans le *Giornale ligustico,* t. XXI. — S. Varni, *D'una Tavola di Franceschino da Castelnuovo Scrivia,* dans le *Giornale ligustico,* t. I ; *Delle Opere esequite a Genova da Silvio Corsini,* Gênes, 1868. — D. Sant' Ambrogio, *Un grandioso Dipinto in Milano del pittore Benedetto Castiglione detto il Grechetto,* Milan, 1907. — A. Venturi, *Niccolò Barabino,* dans la *Nuova Antologia,* 1891. — E. de Fonseca, *Niccolò Barabino,* Florence 1892 ; *Dell' Arte del Disegno e dei principali Artisti in Liguria (1777-1862),* Gênes, 1862. — G. Campori, *Memorie biografiche degli Scultori, Architetti, Pittori, etc., in Provincia di Massa,* Modène, 1873.





FIG. 472. — MODÈNE. — BAS-RELIEF DE LA FAÇADE DU DÔME.
(Cliché Alinari.)

CHAPITRE XX

ÉMILIE

L'ARCHITECTURE ET LA SCULPTURE JUSQU'A LA RENAISSANCE

L'ÉMILIE ET LA ROMAGNE ; MONUMENTS ROMAINS ET BYZANTINS. — L'ART ROMAN ET GOTHIQUE : PLAISANCE, DOME ET PALAIS PUBLIC ; CASTELL' ARQUATO ; BORGO SAN DONNINO ; PARME, DOME ET BAPTISTÈRE ; REGGIO ; MODÈNE, LE DOME ET LA GHIRLANDINA ; FERRARE ; BOLOGNE : SAN STEFANO, LES TOURS, SAN FRANCESCO, SAN PETRONIO ; LES ARTISTES VÉNITIENS ET JACOPO DELLA QUERCIA.

LE versant nord de l'Apennin, de la Trébie à Rimini, le cours du Pô, long et tortueux, de Plaisance à la mer, l'Adriatique, depuis la Punta della Maestra jusqu'à la Cattolica, forment les limites de l'heureuse région appelée *Émilie*, parce qu'elle est traversée dans toute sa longueur, sur plus de 300 kilomètres, par la Voie Romaine, admirablement large et droite, que Marcus Æmilius Lepidus construisit en 187 avant Jésus-Christ. Aujourd'hui encore, cette route dessert des villages, des châteaux et des villes importantes comme Plaisance, Parme, Reggio, Modène, Bologne, Imola, Faenza, Forlì, Cesena et Rimini. Sous la dénomination d'Émilie, on a l'habitude de comprendre aussi la Romagne, dont les confins n'ont jamais été bien tracés, ni jadis, ni de nos jours. C'est d'elle, en effet, que Dante a pu dire :

Entre le Pô et les monts, le rivage de la mer et le Reno.

Il admettait donc que Ferrare et Bologne faisaient partie de ce territoire ; maintenant, au contraire, la Romagne est limitée aux seules provinces de Ravenne et de Forlì ; elle a perdu Imola, qui est, certes, pourtant, une cité *romagnole*.

Quoi qu'il en soit, il faut reconnaître à tout l'ensemble de ce pays, outre la grande fécondité du sol, une merveilleuse vitalité intellectuelle.

Pendant la longue période de la Renaissance, il n'y eut, dans aucune province d'Italie, autant de cours princières et de foyers de civilisation. Tandis que Milan, Venise, Florence, Naples, centralisaient la vie intellectuelle de toute une région et laissaient dans l'ombre les villes moins importantes de leurs États, dans l'Émilie il n'y avait si petit centre qui ne possédât une cour célèbre pour sa magnificence et son essor artistique.



FIG. 473. — PLAISANCE. CATHÉDRALE.
(Cliché Alinari.)

Les monuments romains abondaient dans la contrée ; il en reste beaucoup de ruines et de fragments ; mais en bon état de conservation, nous ne voyons à citer que quelques ponts de la Voie Émilienne, et, à Rimini, le grand et superbe pont d'Auguste sur la Marecchia, avec l'arc de triomphe également dû à Auguste. Les fouilles les plus connues sont celles qui ont été faites à Velleia, dans les montagnes de Plaisance, entre le Chero et l'Arda.

La ville la plus remarquable de l'époque byzantine, Ravenne, dont nous avons déjà parlé, se trouve dans cette région. Les deux périodes suivantes, celles de l'art roman et de l'art gothique, ont enrichi cette cité d'une foule de monuments, dont plusieurs sont justement célèbres.



FIG. 474. — POMPOSA. — FAÇADE DE L'ÉGLISE.
(Cliché Cassarini.)

Il y en a peu, comme du reste ailleurs, en Italie, qui soient antérieurs au XIIe siècle ; c'est à partir de cette époque seulement



FIG. 475. — PLAISANCE. — PALAIS COMMUNAL.
(Cliché Alinari.)

que la civilisation de la péninsule acquiert un caractère et une expression bien à elle. Pourtant, le grand travail de préparation qui se fit entre le VIIe et le XIe siècle a laissé des traces remarquables en Émilie, Santa Maria di Pomposa, du IXe siècle (fig. 474), avec la tour de 1063, l'église de San Leo, San Stefano de Bologne, le Palais dit de Théodoric à Ravenne (Voir p. 9), etc. Les influences étrangères, même l'influence orientale, n'apparaissent que fort peu dans ces monuments ; ils semblent dériver presque uniquement des types de l'art indigène antérieur, surtout de l'art ravennate. Ce fut précisément cette continuité dans la tradition qui épargna au pays des changements brusques et amena le développement lent et graduel des formes architectoniques. Les terres cuites de Pomposa, modelées et non moulées, sont identiques à celles qui proviennent du monastère contemporain de Sant' Alberto, plus voisin de Ravenne, et de celles qui ont été retrouvées à Ravenne même, où l'on s'en était servi pour bâtir l'ancien palais de Guido Novello da Polenta ; les unes et les autres sont maintenant au Musée de la ville. Ces terres cuites nous font connaître un genre de travail ravennate du plus haut intérêt et particulièrement caractéristique.



FIG. 476. — FERRARE. — CATHÉDRALE.
(Cliché Alinari.)

Le goût pour les constructions à plan central se prolongea au delà du XIe siècle ; les détails seuls varièrent. De même l'usage des baptistères indépendants, qui avaient disparu dans d'autres pays, se conserva longtemps en Émilie. Peu à peu, cette mode fut abandonnée, à mesure que se perdit la coutume du baptême par immersion,

et les fonts baptismaux finirent par faire partie de l'église métropolitaine ou de la paroisse.



Fig. 477. — Parme. — Dôme et Baptistère.
(Cliché Alinari.)

En même temps que croissait la puissance des communes affranchies et des deux ordres franciscain et dominicain, se développait le désir d'orner les villes d'édifices grandioses ; il n'y a pas de centre important de l'Émilie qui n'en ait élevé de très remarquables. Plaisance comptait déjà de vastes églises, comme San Savino et Sant' Antonio lorsque la cathédrale y fut commencée, en 1122, et terminée un bon siècle plus tard (fig. 473). Quatre pilastres verticaux indiquent, sur la façade, la division intérieure en trois nefs, auxquelles donnent accès trois portes encadrées de porches à deux étages. Au-dessus de la porte centrale s'ouvre la rosace ; au-dessus de chacune des deux portes latérales, s'étend une galerie horizontale formée d'arcades et de colonnettes, semblable à celle qui soutient le tympan et qui en suit l'inclinaison. De même que, dans la façade, les deux périodes de construction se distinguent par la diffé-

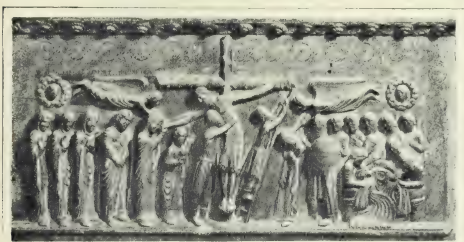


Fig. 478. — B. Antelami. — Déposition de Croix.
(Parme, Cathédrale.) *(Cliché Alinari.)*



Fig. 479. — Castell' Arquato. — Chateau et Église.
(Cliché Cassarini.)



Fig. 480. — Modène. — Le Dôme et la Ghirlandina.
(Cliché Alinari.)

rence des matériaux, de même à l'intérieur, dont le plan est en forme de croix latine, le style roman triomphe jusqu'aux voûtes des nefs inférieures, tandis que le style ogival commence au *matroneum* (tribune réservée aux femmes) et va jusqu'aux voûtes les plus élevées. Le Palais Communal (fig. 475), fondé en 1281, n'est pas moins beau ; construit en marbre au rez-de-chaussée, où s'ouvrent des portiques à ogives, il est en pierre à l'étage supérieur, percé de larges fenêtres à trois, à quatre, et jusqu'à cinq petites arcades, ornées de magnifiques terres cuites. L'église San Francesco, contemporaine du Palais Communal, imitée peut-être de celle de Bologne, est de ce style *gothique* introduit sans doute par l'influence étrangère qui a pénétré en Italie principalement à la suite des moines cisterciens, et qui s'est affirmée uniquement par l'acceptation de certaines formes nouvelles de construction. Car on rencontre dans l'architecture italienne du XIIIe et du XIVe siècle des caractères qui n'ont rien de commun avec la véritable tradition gothique, comme les proportions entre la hauteur et la largeur des nefs, la prédilection pour les surfaces décorées et pour la forme plus simple des pilastres polygonaux.



Fig. 481. — Parme. — Baptistère.
(Cliché Alinari.)

Castell' Arquato, semblable à une oasis médiévale, pourrait être appelée le San Gimignano de l'Émilie, à cause du délicieux groupe de ses monuments. Bâtis sur une colline qu'ils couronnent, le château des Visconti, le Palais Public, l'église (fig. 479) et la demeure des chanoines se mirent complaisamment



FIG. 482. — BORGO SAN DONNINO. DÔME.
(Cliché Alinari.)

dans l'Arda ; plus bas, ce beau fleuve longe l'abbaye de Chiaravalle della Colomba, fondée vers 1135 par Bernard de Fontaine ; il en subsiste encore l'église à trois nefs avec des voûtes entre-croisées et le magnifique cloître du XIVe siècle.

On rencontre ensuite sur la Voie Émilienne Borgo San Donnino, fier de sa cathédrale romane, une des plus belles de la région, commencée vers 1100 et continuée avec une grande lenteur. L'extérieur de l'abside à loggia est particulièrement intéressant, ainsi que la façade inachevée (fig. 482), dont les sculptures sont attribuées à Benedetto Antelami.

A Parme, outre le Dôme grandiose, commencé en 1058, achevé au XIIIe siècle, dont l'ample coupole s'élève à l'intersection de la grande nef et du transept et dont le portail est l'œuvre de Giovanni Bono de Bissone, on admire encore un des plus grands et des plus beaux baptistères d'Italie (fig. 477), fondé à la fin du XIIe siècle. Extérieurement, il est octogone ; à l'intérieur, il a seize côtés ; les galeries sont accessibles du dehors et du dedans (fig. 481) ; l'extérieur est orné de sculptures attribuées à Antelami, l'intérieur de peintures romanes. Le nom de Benedetto Antelami, dont nous avons déjà parlé à propos de Gênes, indique que cet artiste était des environs de Côme ; son œuvre est aujourd'hui très discutée, aussi bien au Dôme de San Donnino qu'au baptistère de Parme. Quoi qu'il en soit, sa *Déposition de Croix* (fig. 478), qui autrefois appartenait au " pontile " du Dôme de Parme, et qui porte la date de 1178,

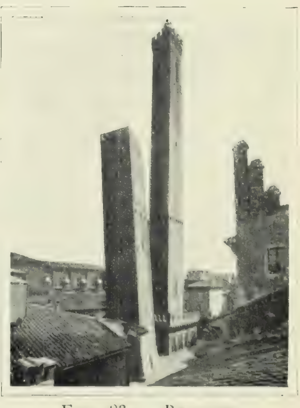


FIG. 483. — BOLOGNE. LES DEUX TOURS.
(Cliché Alinari.)

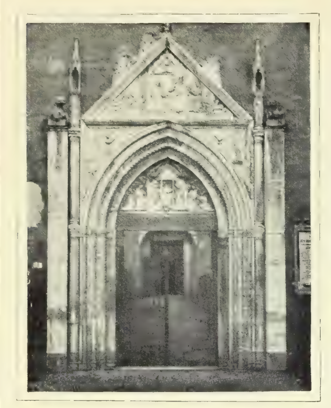


FIG. 484. — RAVENNE. — PORTE DE SAINT-JEAN-L'ÉVANGÉLISTE. *(Cliché Alinari.)*

montre un artiste préoccupé d'échapper à la grossière maladresse de son temps, curieux des œuvres antiques et étrangères.

Comme celui de Bologne, l'antique Dôme de Reggio a été étouffé sous les remaniements et les restaurations ; à Modène, au contraire, il se dresse grandiose et bien dégagé (fig. 480 et 490). Commencé par Lanfranco en 1099, consacré en 1184 et terminé plus tard, il reste toujours le monument émilien le plus complet de cette période. La façade est ornée de sculptures de Wiligelmo (fig. 472) ; celui-ci, trois quarts de siècle avant Antelami, aspirait au progrès et arrivait à une certaine grandeur décorative, qui le met au-dessus de Niccolò, son compagnon de travail. Mais le plus bel ornement du Dôme de Modène est son très célèbre campanile, appelé la Ghirlandina, construit entre 1224 et 1319 (fig. 480).

La Cathédrale de Ferrare (fig. 476), consacrée en 1135, serait encore plus grandiose dans son ensemble, si l'intérieur n'en avait été modernisé à l'excès en 1712. Nous y retrouvons, parmi les premiers sculpteurs, un certain Niccolò et un certain Guglielmo ou Wiligelmo, les mêmes sans doute à qui l'on doit les sculptures de Modène, et qui peut-être furent employés, en 1117, à San Silvestro de Nonantola, autre église romane remarquable. Mais la construction du Dôme, à Ferrare, avança très lentement, et ce ne fut que vers le milieu du XIVe siècle, alors que l'ogive triomphait sans conteste, que la façade fut achevée. Parmi les artistes qui y



FIG. 485. — BOLOGNE. — GROUPE D'ÉGLISES, DIT DE " SAN STEFANO ".

travaillèrent, on croit reconnaître celui qui sculpta la porte de Saint-Jean-l'Évangéliste, à Ravenne (fig. 484).



Fig. 486. — Forlì.
San Mercuriale.
(Cliché Alinari.)

Le groupe de monuments dits de "San Stefano", à Bologne (fig. 485), est plus intéressant que beau : c'est une réunion d'églises, de cloîtres et de cryptes sans grandeur ni décorations sculpturales, qui ont été construits, démolis, rebâtis, restaurés de toutes les manières. La Romagne ne possède, du reste, que fort peu d'édifices romans, si ce n'est le Dôme de San Leo, fondé en 1173, et San Mercuriale de Forlì, dont une partie seulement est romane (fig. 486), reconstruite après un incendie survenu en cette même année 1173. Sur le portail de cette église, le sculpteur roman exécuta une *Adoration des Mages*, curieuse par certaines attitudes réalistes qui ne manquent ni d'intérêt ni de comique.

A Bologne, les tours sont plus curieuses qu'ailleurs ; il y en avait plus de deux cents autrefois ; elles ont été construites pendant la période communale, c'est-à-dire au XIIe et au XIIIe siècle (fig. 483). L'épaisseur des murs, à la base, dépasse la largeur de l'espace laissé vide à l'intérieur ; à mesure que l'on s'élève, cette épaisseur diminue par une série de retraits à l'intérieur et un à l'extérieur. Le mur est constitué par deux couches de briques très solides, l'une extérieure, l'autre intérieure, réunies par un ciment de chaux et de gravier. Les bases, presque toujours en forme de talus, sont revêtues de longs parallélipipèdes en sélénite du Mont Donato, tout



Fig. 487. — Bologne. — San Francesco.
(Cliché Dell' Emilia.)

proche de Bologne. Outre les portes étroites, dont l'architrave de sélénite est soutenue par deux consoles et surmontée par une arcade simulée ou une ogive, il y a constamment dans les tours une autre porte, à la hauteur de 10 ou 12 mètres, qui servait sans doute à y pénétrer des maisons voisines. Les fenêtres étaient rares, étroites et à plein cintre.



Fig. 488. — Bologne. San Petronio. — Grand Portail. *(Cliché Alinari.)*

Si Bologne est pauvre en églises romanes, en revanche on peut y admirer plusieurs édifices vraiment grandioses de style ogival, élevés au XIIIe et au XIVe siècle ; à l'exception de San Domenico et de San Giacomo, remaniés surtout à l'intérieur, ces églises ont conservé leur aspect primitif. Plusieurs villes de l'Émilie possèdent des monuments civils et religieux où l'ogive se présente avec élégance, soit qu'elle triomphe sans partage, soit qu'elle se superpose à des constructions antérieures ; mais nulle part mieux qu'à Bologne on ne peut suivre le développement de ce style, depuis San Francesco, à trois nefs (fig. 487 et 491), commencée en 1236 sous l'influence évidente du gothique français, jusqu'à San Martino, à Santa Maria de' Servi, attribuée à Andrea Manfredi, à San Petronio (fig. 492), œuvre remarquable d'Antonio di Vincenzo (1350 ?-1401 ?). Chargé d'abord de divers travaux militaires aux forteresses de Cento, de Pieve di Cento et autres, situées dans la campagne bolonaise, cet architecte put enfin déployer libre-

Fig. 489. — Bologne. San Francesco. — Retable du Grand Autel. *(Cliché Alinari.)*

ment sa science de constructeur et ses goûts artistiques, non seulement à San Petronio (fig. 492), mais encore au campanile de San Francesco, l'un des plus élégants de toute l'Italie, grâce à l'équilibre de toutes ses proportions et à sa gracieuse décoration de terre cuite (fig. 487). Citons encore Fieravante Fieravanti, qui, de 1425 à 1428, reconstruisit le Palais Public (fig. 493).



FIG. 490. — MODÈNE. — CATHÉDRALE.
(Cliché Alinari.)

Presque toute la sculpture, à Bologne, était alors entre les mains d'artistes étrangers ; on comptait parmi eux quelques Toscans, beaucoup de Vénitiens, entre autres les frères Jacobello et Pier Paolo dalle Masegne, auteurs du grand retable en marbre de San Francesco (1388-1396 ; fig. 489). C'est à des Vénitiens, probablement à Girolamo Barosso et à Francesco Dardi, qu'on doit les bas-reliefs grandioses et vivants des premières fenêtres latérales de San Petronio.

Ce fut grâce à l'œuvre d'un artiste siennois, Jacopo della Quer-



FIG. 491. — BOLOGNE.
SAN FRANCESCO.
(Cliché Alinari.)



FIG. 492. — BOLOGNE.
SAN PETRONIO.
(Cliché Alinari.)

cia, appelé en 1425 par l'archevêque D'Arles à décorer la grande porte de cette église (fig. 488), que la lumière et la chaleur de la Renaissance pénétrèrent à Bologne. Déjà ce maître avait acquis une certaine célébrité en sculptant la Fonte Gaia de Sienne ; à San Petronio, il exécuta, dans l'arcade du portail, trente-deux personnages à mi-corps, des patriarches et des prophètes entourant le Père Éternel, et quinze scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament dans les pilastres et dans l'architrave, qu'il surmonta d'une superbe Vierge avec l'enfant (fig. 494).



FIG. 493. — BOLOGNE.
COUR DU PALAIS MUNICIPAL.
(Cliché Dell' Emilia.)

Cette création puissante fut laissée inachevée par Jacopo ; il avait eu maintes fois maille à partir avec les membres de la fabrique ; souvent même il avait abandonné son travail à la suite de discussions violentes.



FIG. 494. — BOLOGNE.
SAN PETRONIO.
MADONE DE JACOPO
DELLA QUERCIA.
(Cliché Alinari.)

Mais cette œuvre de sculpture reste la plus admirable de Bologne, tant au point de vue des proportions architectoniques que de l'exécution des bas-reliefs, d'une énergie toute nouvelle. Michel-Ange ne se lassait pas de l'admirer lorsque, tout jeune encore, il se rendit à Bologne pour y sculpter quelques statuettes destinées au tombeau de San Domenico, et plus tard lorsqu'il plaça, au-dessus de la porte même de Jacopo, la statue de Jules II, qu'il avait modelée et coulée en bronze.

Ces impressions ne s'effacèrent jamais de son esprit ; plusieurs personnages, plusieurs compositions de la Chapelle Sixtine sont là pour nous le prouver.

BIBLIOGRAPHIE. — A. Venturi, *Storia dell' Arte italiana*, t. III-V; *Unbekanno und vergessene Künstler der Emilia*, dans le *Jahrbuch d. königlich. preuss. Kunstsamml.*, t. XI, 183. — V. Marchese, *Memorie dei più insigni Pittori, Scultori ed Architetti domenicani*, Bologne, 1878-1879. — A. Beltramelli, *Da Comacchio ad Argenta*, Bergame, 1905; *Descrizione dei Monumenti e delle Pitture di Piacenza*, Parme, 1828. — L. Carabelli, *Guida ai Monumenti storici ed artistici di Piacenza*, Lodi, 1841. — L. Ambivri, *Gli Artisti piacentini*, Plaisance, 1879. — G. Tiraboschi, *Biblioteca modenese*, t. VI, Modène, 1786. — G.-B. Venturi, *Notizie di Artisti reggiani non ricordati dal Tiraboschi*, Modène, 1883. — P. Donati, *Nuova Descrizione di Parma*, Parme, 1824. — G. Bertoluzzi, *Guida di Parma*, Parme, 1830. — P. Martini, *Guida di Parma*, Parme, 1871. — J. Kohte, *Aus Parma*, dans les *Blätter für Architektur und Kunsthandwerk*, 1900, n° 9. — G. Agnelli, *Ferrara e Pomposa*, Bergame, 1906. — A. Messeri e A. Calzi, *Faenza nella Storia e nell' Arte*, Faenza, 1909. — G. Pazi, *Guida di Ferrara*, Ferrare, 1875. — A. Crespellani, *Guida di Modena*, Modène, 1879. — L. Vetriani, *Raccolta de' Pittori, Scultori ed Architetti modenesi più celebri*, Modène, 1662. — L. Ricci, *Corografia dei Territori di Modena, Reggio*, etc., Modène, 1788. — G. Bertoni, *Atlante storico paleografico del Duomo di Modena*, Modène, 1909. — Luigi Rinaldi, *Castelvetro e le sue Chiese*, Modène, 1909. — G. Bianconi, *Guida di Bologna*, Bologne, 1835. — L. Weber, *Bologna*, Leipzig, 1902. — C. Ricci, *Guida di Bologna*, Bologne, 1908. — Pierre de Bouchaud, *Bologne*, Paris, 1909. — E. Calzini e G. Mazzatinti, *Guida di Forlì*, Forlì, 1893. — L. Tonini, *Storia di Rimini*. — G. Gozzadini, *Note per Studi sull' Architettura civile in Bologna, dal sec. XIII al XVI*, Modène, 1877. — L. Molossi, *Vocabolario topografico dei Ducati di Parma, Piacenza e Guastalla*, Parme, 1832-1834. — R. Faccioli, *Relazione dei lavori compiuti dall' Ufficio regionale per la Conservazione dei Monumenti dell'Emilia*, Bologne, 1898 et 1901. — V. Maestri, *Di alcune Costruzioni medioevali dell' Apennino modenese*, Modène, 1895-1898. — G. Campori, *Gli Architetti ed Ingegneri degli Estensi dal sec. XIII al XVI*, Modène, 1882. — J. Kohte, *Die Kathedrale von Piacenza*, dans les *Blätter für Architektur und Kunsthandwerk*, n° 7, 1900; *Consolidamento e Ristauro del Duomo di Piacenza*, Plaisance, 1906. — L. Cerri, *La Cattedrale di Piacenza prima e dopo i restauri*, dans l'*Arch. Stor. per le Prov. parmensi*, t. IX, 1909. — G.-B. Toschi, *Le Sculture di Benedetto Antelami a Borgo San Donnino*, dans l'*Archivio Storico dell' Arte*, t. I, 1888. — Lopez, *Cenni intorno alla Vita e alle Opere di Benedetto Antelami*, dans le *Vendemmiatore*, Parme, 1846. — M.-G. Zimmermann, *Oberitalienische Plastik, im frühen und hohen Mittelalter*, Leipzig, 1897. — Odorici, *La Cattedrale di Parma*, Milan, 1864. — Lopez, *Il Battistero di Parma*. — Andrea Balletti, *Madonne scolpite nel Reggiano*, dans la *Rassegna d'Arte*, 1909. — Bortolotti, *Monumenti di Storia patria delle Provincie modenesi*, Modène, 1886; *Guida dell'Apennino modenese*, Rocca S. Casciano, 1895. — A. Brian, *Apennino Parmense*, Parme, 1903. — Schnaase, *Geschichte der bildenden Kunst im Mittelalter*, t. IV, Düsseldorf, 1871. — A. Manzini, *La Pieve di Trebbio*, Modène, 1907. — Borghi, *Il Duomo ossia cenni storici e descrittivi della Cattedrale di Modena*, Modène, 1845. — G. Messori-Roncaglia, *Cattedrale di Modena*, Modène, 1878. — Dondi, *Notizie storiche ed artistiche del Duomo di Modena*, Modène, 1896. — G. Cappello, *Il Duomo di Modena*, dans l'*Emporium*, t. IX, 1899. — G. Ognibene, *Il Duomo e la Torre di Modena*, Modène, 1906. — W. Forster, *Zur Literaturgeschichte. Ein neues Artusdokument*, dans la *Zeitschrift für romanische Philologie*, t. XXII, 2, pp. 243-248. — M. Reymond, *L'Autel majeur du Dôme de Modène*, Paris, 1902. — B. Colfi, *Di una recente interpretazione data alle Sculture dell' Archivolto nella porta settentrionale del Duomo di Modena*, dans les *Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia patria per le Provincie modenesi*, série IV, t. X, 1899. — G. Agnelli, *La Porta maggiore della Cattedrale di Ferrara*, dans l'*Emporium*, 1906; *Le Porte di Ferrara*, Bergame, 1909. — Tiraboschi, *Storia dell' augusta Abbazia di San Silvestro a Nonantola*, Modène, 1784. — L. Montagnani, *Storia dell' augusta Badia di San Silvestro di Nonantola*, Modène, 1838. — C. Cesari, *Saggio storico artistico, Nonantola*, Modène, 1901. — F. Franciosi, *La Sagra di Carpi*, Carpi, 1877. — A. Venturi, *Lo Scultore romanico del San Mercuriale di Forlì*, dans l'*Arte*, 1898. — G. Guidicini, *Cose notabili di Bologna*, Bologne, 1868-1873, avec un supplément de Luigi Breventani, Bologne, 1908; *L'Apennino bolognese*, Bologne, 1881. — I.-B. Supino, *Architettura a Bologna nei secoli XIII e XIV*, Bologne, 1909. — A. Rubbiani, *Il Palazzo di Re Enzo in Bologna*, Bologne, 1906; *Il Palazzo dei Notari in Bologna*, Milan, 1907. — C. Ricci, *Monumenti sepolcrali di Lettori dello Studio bolognese*, Bologne, 1888. — A. Rubbiani, *La Chiesa di San Francesco a Bologna*, Bologne, 1886. — A. Costa, *Descrizione della Chiesa parrochiale di San Martino Maggiore e luoghi annessi*, Bologne, 1879. — E. Orioli, *Il Foro dei Mercanti in Bologna*, dans l'*Archivio storico dell' Arte*, t. V, 1892. — A. Rubbiani e A. Tartarini, *I Restauri alla Mercanzia*, Bologne, 1889. — F. Malaguzzi, *La Chiesa e il Portico di San Giacomo in Bologna*, dans l'*Archivio storico dell' Arte*, t. VII, 1894. — A. Rubbiani, *San Giacomo degli Eremitani in Bologna*, dans la *Rassegna d'Arte*, 1909. — A. Bacchi della Lega, *Bibliografia Petroniana*, dans les *Atti e Mem. della R. Dep. di S. P. per le Provincie di Romagna*, série III, n° IX. — A. Gatti, *La Fabbrica di San Petronio*, Bologne, 1889, et *Maestro Antonio di Vincenzo*, dans l'*Archivio Storico dell' Arte*, t. IV, Rome, 1891. — E. Bot-

trigari-Manzini, *Cenni storici sopra le antiche e sull' odierna Cattedrale di Bologna*, Modène. 1877. — A. Stix, *Die monumentale Plastik der Prager Dombauhütte um die Wende des XIV. und XV. Jahrhunderts*, dans le *Kunstgeschichtliches Jahrbuch*, 1908. — Davia, *Le Scolture delle porte della Basilica di San Petronio in Bologna*, Bologne, 1833. — J. Cornelius, *Jacopo della Quercia*, Halle, 1896. — C. Ricci, *Fieravante Fieravanti e l'Architettura bolognese nella prima metà del sec. XV*, dans l'*Archivio Storico dell' Arte*, t. IV, 1891 ; *Giovanni da Siena*, (*ibid.*, t. V, 1892).





Fig. 495. — Reggio Emilia. — Dôme. — Adam et Ève, de Prospero Clementi.
(Cliché Fantuzzi.)

CHAPITRE XXI

L'ÉMILIE

L'ARCHITECTURE DE LA RENAISSANCE. LA SCULPTURE JUSQU'AU XIXe SIÈCLE

MULTIPLICITÉ DES FOYERS DE RENAISSANCE EN ÉMILIE. — RIMINI : SIGISMONDO MALATESTA ET L.-B. ALBERTI. — LES ARTISTES VÉNITIENS EN ROMAGNE. — FERRARE SOUS LES PRINCES D'ESTE. — BOLOGNE : LES ARCADES; LES ÉDIFICES DU XVe ET DU XVIe SIÈCLE. — LES SCULPTEURS : NICCOLO DALL' ARCA ; GUIDO MAZZONI ; A. BEGARELLI ; A. LOMBARDI ; CLEMENTI.

Le printemps de la Renaissance, en passant sur l'Émilie, y a laissé des fleurs jusque dans les coins les plus reculés. Il n'est pour ainsi dire pas de bourg, de château, ou de cité, où l'on n'en retrouve des traces, encore ornées de leur grâce inimitable. Nous avons déjà dit qu'aucune région de l'Italie n'avait possédé autant de cours souveraines que l'Émilie. Si celles de la famille d'Este et des Bentivoglio ont été prépondérantes, elles n'ont pas enlevé aux autres la gloire d'une action intense et continue en faveur des lettres et des arts.

Voici, au-dessus de Reggio, le château de Scandiano, que Matteo Maria Boiardo, plus que tous les peintres, a peuplé des visions fantastiques de son *Roland amoureux*, et la Citadelle de Castelvetro, enrichie de palais par les Rangoni ; voici le château de la Mirandola, où Giovanni Pico s'exerça, grâce à une science prodigieuse, à discuter les thèses les plus ardues et à combattre de vieilles superstitions féroces ; puis le grand château de Carpi (fig. 497), qu'Alberto Pio fit décorer par Bernardino Loschi, tandis que, dans la cité embellie et



Fig. 496. — Cesena. — Bibliothèque des Malatesta.
(Cliché Alinari.)

fortifiée, il élevait San Niccolò d'après le plan de Baldassarre Peruzzi; voici Correggio, au palais si élégant, orné de *loggie* et de ciselures de marbre sur l'ordre de Françoise de Brandebourg, comme pour le préparer à recevoir la toute gracieuse Veronica Gambara; voici Novellara et la forteresse où Francesco Gonzaga et Costanza Strozzi se consacrèrent à la protection des arts et à la piété; Guastalla, où l'esprit fantasque et violent d'Achille Torelli retrouva le calme en s'occupant de la construction de son palais; puis c'est l'édifice superbe de Montechiarugolo, témoin de l'heureuse jeunesse de Barbara Torelli, célébrée par l'Arioste; plus loin Cortemaggiore, que Gian Lodovico Pallavicino agrandit et dota d'une forteresse et de deux magnifiques églises, Santa Maria della Natività et delle Grazie, œuvre achevée par son fils Orlando, qui invita le Pordenone à les orner de peintures; voici les châteaux de Torchiara (fig. 499) et de Roccabianca, d'une superbe architecture, décorés par Pier Maria Rossi avec un goût parfait et où, sur son ordre, des peintres de Crémone représentèrent des histoires d'amour avec des allusions à sa bien-aimée Bianca Pellegrini ou à la douce Griselda de Boccace; puis la forteresse de Fontanellato, où les Sanvitale appelèrent le Parmesan pour qu'il y retraçât l'histoire de Diane et d'Actéon; voici enfin Busseto, toujours fidèle, de siècle en siècle, aux Pallavicini, qui y élevèrent la forteresse, les murs, aujourd'hui en ruines, et des églises remarquables.



Fig. 497. — Carpi. — Chateau de la famille Pio.
(Cliché Dell' Emilia.)

Sans avoir la prétention de les énumérer tous, tels étaient en Émilie les foyers secondaires où la Renaissance trouvait ses plus fermes soutiens. Quand on se promène aujourd'hui à travers toutes ces résidences fameuses, l'âme est assaillie par une mélancolie profonde, tant les rues sont devenues silencieuses et désertes ; seuls les monuments parlent encore des gloires d'autrefois.



Fig. 498. — Forlì. — Palais du Podesta.
(Cliché Alinari.)

Dè le premier éveil de l'âme italienne, le tempérament de l'Émilie se montre plein d'agrément et d'esprit moqueur. Fra Salimbene, malgré les étreintes de la superstition médiévale, égaie sa chronique d'un enjouement aimable ; Benvenuto Rambaldi mêle des anecdotes joviales au commentaire de *la Divine Comédie.* L'Émilie est la patrie du *Roland amoureux*, du *Roland furieux*, du *Seau enlevé* et de la riante peinture du Corrège.

La Romagne, même à l'époque de la Renaissance, est moins gaie, et les vers que Dante lui consacre n'ont pas cessé d'avoir leur application : " La Romagne n'est et n'a jamais été sans guerre, dans les cœurs de ses tyrans. " Néanmoins, l'art n'y fut certes pas négligé, et c'est là que, vers le milieu du XV[e] siècle, apparut la première grande œuvre conforme aux lois nouvelles de l'architecture, œuvre dans laquelle Leon Battista Alberti ne se borna pas à reproduire des détails empruntés aux modèles classiques, mais voulut et sut donner l'impression complète du sentiment architectonique de l'antiquité (fig. 502). L'embellissement de l'église San Francesco, à Rimini, avait d'abord été confié au mé-



Fig. 499. — Chateau de Torchiara.
(Cliché Cassarini.)

d'ailleur Matteo Pasti (de Vérone) et à Matteo Nuti (de Nocera). Mais la réalisation de l'œuvre est due aux énergies les plus caractéristiques du temps, concentrées dans les âmes ardentes d'Alberti et de Sigismondo Pandolfo Malatesta. Alberti y apportait le charme tout-puissant de l'art ; Sigismondo voulait que ce monument proclamât son amour ; tous deux, épris de littérature, recherchaient la gloire, cet idéal suprême de la culture classique et de l'humanisme. L'humble église gothique des Franciscains fut entourée d'arcades et de mausolées, mais les arcades étaient semblables aux arcs de triomphe des empereurs romains, et les tombes furent destinées aux poètes et aux philosophes qui viendraient ennoblir la résidence des Malatesta. Agostino di Duccio sculpta sur les murs intérieurs de délicieuses créatures enveloppées de voiles onduleux et de beaux enfants nus qui s'agitent dans une danse joyeuse.

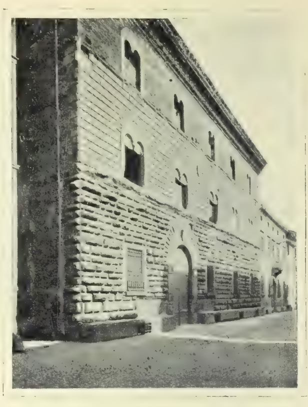


FIG. 500. — IMOLA. — PALAIS DES SFORZA.
(Cliché Alinari.)

Tandis que le temple des Malatesta s'achevait à Rimini, Domenico Malatesta Novello se faisait construire à Cesena, par Nuti, déjà cité, un superbe palais et une somptueuse bibliothèque (fig. 496).



FIG. 501. — FERRARE. — PALAIS DES DIAMANTS.
(Cliché Alinari.)

La ville de Forlì, elle aussi, fut avide d'embellissements, en dépit des incidents tragiques et tumulteux qui marquèrent la domination successive des Ordelaffi, de l'Église, des Riario et de César Borgia. La fière et sanguinaire Catherine Sforza eut recours à toutes les ressources de l'art pour faire de son château un séjour de délices, capable de retenir



FIG. 502. — RIMINI. — SAN FRANCESCO.
(Cliché Alinari.)

Jean de Médicis. Il y reste encore de la Renaissance le palais du Podestà (fig. 498), construit en 1459 par Matteo di Riceputo, et une partie de San Biagio, décorée de fresques par Palmezzano et de sculptures par Francesco di Simone Ferrucci de Fiesole ; mais il en resterait bien davantage si, au XVIIe et au XVIIIe siècle, on n'avait prétendu tout transformer et remettre à neuf. Des spécimens importants du style florentin se trouvent au Dôme de Faenza, commencé en 1474 par Giulio da Maiano, et au palais Sforza d'Imola (fig. 500), à côté de constructions dans le style de Bramante, comme la tribune de Jules II, ou de type bolonais, comme le palais Sersanti, remarquable par l'introduction du portique et l'emploi des ornements en terre cuite. Ravenne, sujette de Venise, reçut de cette dernière le souffle de la Renaissance ; Pietro Lombardi y travailla avec ses fils et y exécuta les colonnes de la place et le tombeau de Dante (1483). Peut-être lui doit-on aussi le dessin des cloîtres et de la *loggia* du jardin de Santa Maria in Porto (1502-1518 ; fig. 503). Plus tard, son fils Tullio modela la statue de Guidarello Guidarelli, à l'expression si douloureuse (1525), et en 1562 l'auteur de la cour de l'Université de Padoue, Andrea da Valle, construisit le cloître à colonnes accouplées du monastère de San Vitale.



FIG. 503. — RAVENNE. — LOGGIA DU JARDIN DES "PORTUENSI".
(Cliché Ranieri.)

A Ferrare, la Renaissance brilla d'un bien plus vif éclat, surtout sous Leonello d'Este, esprit fin, " élevé à la discipline de la beauté ", et sous Borso, son aîné, qui

lui succéda en 1450, alors que déjà travaillaient dans la ville des peintres distingués et une foule d'artisans, fabricants de tapisseries, brodeurs venus de Flandre et de France, orfèvres lombards, médaillistes, sculpteurs sur bois, etc.



Fig. 504. — Ferrare. — Porte du Palais Sacrati
(Cliché Alinari.)

Hercule Ier (1471-1505) trouva la ville trop étroite et l'agrandit en y faisant tracer les longues rues droites qui lui ont valu d'être tenue pour la première en date des cités modernes d'Europe. Cet énorme travail fut effectué par Biagio Rossetti, à qui Ferrare doit, entre autres constructions (fig. 501), le Palais des Diamants, pour lequel il fut secondé par le sculpteur Gabriele Frisoni (de Mantoue), et le palais de Ludovic le More, toujours superbe, malgré l'abandon et le délabrement, car " un pauvre vêtement n'éclipse pas une noble lumière ".

On ne connaît pas les auteurs du palais Sacrati, aujourd'hui palais Prosperi, ni de sa porte, exemplaire admirable de mesure architectonique et de grâce décorative (fig. 504), ni du palais Roverella, qui se distingue par une profusion de terres cuites rougeâtres. On sait, par contre, que l'escalier du Palazzo Civico est dû à Benvenuti, et la *loggia* voisine à Anton Francesco Sardi (1503).



Fig. 505. — Ferrare. — Chateau.
(Cliché Alinari.)

Hercule Ier réussit à maintenir cette vie artistique intense, malgré les conjurations, les famines, les incendies, les pestes, les inondations ; si l'élan se ralentit un peu au milieu des guerres qui sévirent sous Alphonse Ier et Lucrèce Borgia, il ne s'arrêta pas cependant, et le château gigantesque, fondé dès 1385 par Bartolino Ploti (de

Novare), s'embellit de magnificences nouvelles (fig. 505); on vit s'élever ce fameux Castel Tedaldo, chanté par l'Arioste, et que Clément VIII fit abattre.

Bologne est adossée aux collines qui regardent le Nord, en bordure de l'immense vallée du Pô; cette situation l'expose à d'énormes chutes de neige, et elle lui a valu son plus singulier caractère architectural : toutes ou presque toutes les rues y sont flanquées de portiques, déjà très développés au XIII[e] siècle, comme le prouvent les maisons Isolani (fig. 506), Grassi, etc. Soutenus d'abord par des poutres de bois, appuyés sur des bases de sélénite, ils protègent généralement un étage de la maison et en soutiennent un autre. A mesure que le bien-être s'accrut et que l'art se développa, ces portiques prirent des formes plus grandioses et plus belles; les piliers de bois furent remplacés par la pierre et la brique; les chapiteaux de marbre furent plus ouvragés; les ornementations en terre cuite s'épanouirent le long des corniches, autour des arcades et des fenêtres. Et toutes ces colonnes, ces voûtes, ces arcades, tantôt alignées en bordure des rues qu'elles rendent semblables à des nefs de basilique, tantôt courbées comme des rangées d'arbres le long des canaux, tantôt obscures à côté de places ensoleillées, ou éclairées en face de coins sombres, arrivent à créer des replis et des oppositions de lignes, des jeux de lumière qui n'ont pas peu influencé sur le développement de la grande école bolonaise de



FIG. 506. — BOLOGNE. — MAISON ISOLANI.
(Cliché Dell' Emilia.)

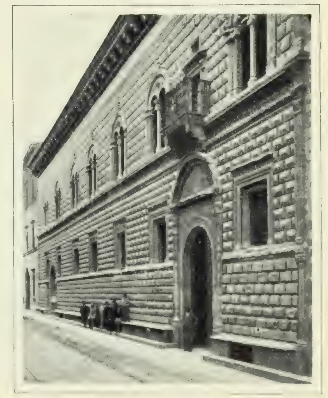


FIG. 507. — BOLOGNE. — PALAIS BEVILACQUA.
(Cliché Dell' Emilia.)



FIG. 508. — BOLOGNE. — PALAIS DU PODESTA.
(Cliché Alinari.)

perspective et de décoration, florissante pendant plus de trois siècles, depuis le théoricien et architecte Sebastiano Serlio.

La première Renaissance bolonaise correspond aux seigneuries de Sante et de Giovanni II Bentivoglio, de 1455 à 1506; il n'est pas exagéré de dire que cent édifices au moins, grands ou petits et de valeur diverse, subsistent encore de cette époque à Bologne. Malheureusement le palais qui pouvait donner une idée de la splendeur de cette cour, et dont on disait qu'il était " le plus bel édifice civil de l'Italie ", fut détruit par la fureur populaire, secrètement excitée par Jules II. Œuvre de Pagno di Lapo Portigiani (de Fiesole), dont on admire encore le palais Isolani (1451-1455), il a servi de modèle à de nombreuses constructions contemporaines. Une foule d'artistes bolonais et toscans coopérèrent à cet édifice, surtout Marsilio Infrangipani d'Altomena (Pontassieve) et Tommaso Filippi da Varignana, qu'on retrouve associés pour d'autres entreprises. Les sculptures de la façade sont attribuées à Francesco di Simone Ferrucci (fig. 507), auteur du monument Tartagni et de nombreuses œuvres disséminées en Romagne. Comme dans toutes les grandes villes d'Italie, les artistes étrangers affluaient aussi à Bologne : outre ceux que nous avons déjà cités, nous y trouvons le Mantouan Sperandio, qui a dessiné le sommet du campanile de San Petronio et sculpté la décoration du tombeau d'Alexandre V, peut-être aussi celle de la façade du Corpus Domini (fig. 510),



FIG. 509. — PARME.
SAINT-JEAN-L'ÉVANGÉLISTE.
(Cliché Alinari.)

à moins qu'elle ne soit due à Infrangipani et à ses disciples, comme celle du palais du Podestà ; Francesco de Dozza, qui construisit, outre le gros œuvre du palais du Podestà (fig. 508), le campanile de San Petronio, etc. Cependant, il faut mettre au même rang que ces artistes étrangers les constructeurs et les architectes bolonais qui s'inspirèrent de Lorenzo di Bagnomarino, d'Antonio di Vincenzo, de Fieravante Fieravanti, et le fils de ce dernier, Rodolfo, dit " Aristote ", esprit des plus original, tour à tour artiste, ingénieur, mécanicien ; il mériterait depuis longtemps une monographie capable de mettre en lumière ses talents universels. En effet, aidé de Bertola (de Novate), d'Aguzio (de Crémone) et de plusieurs autres, il contribua largement aux progrès des problèmes hydrauliques dont on attribue en général la découverte à Léonard. Il consolida un campanile à Venise, en déplaça un à Bologne, d'une distance de trente-cinq pieds, éleva des forteresses, des maisons, et enfin travailla au Kremlin, à Moscou, où il mourut à soixante-dix ans, en 1486. Andrea Marchesi (1515-1530), appelé le Formigine, du lieu de sa naissance, chef d'une famille d'artistes, et d'un grand atelier où l'on travaillait, outre le marbre, le bois et les cadres destinés aux tableaux de Francia et de ses élèves, était un délicieux sculpteur ornemaniste, qui fit preuve d'une singulière et robuste originalité dans la construction du portique de San Bartolomeo (1515), du palais Fantuzzi (1517-1522) et du palais Malvezzi-Campeggi, terminé par son fils vers le milieu du XVIe siècle.



Fig. 510. — Bologne. — Porte de l'Église du Corpus Domini.
(Cliché Dell' Emilia.)



Fig. 511. — Bologne. — Palais Fava.
(Cliché Alinari.)



FIG. 512. — PARME. — MADONE DE LA STECCATA.
(Cliché Alinari.)

Si aucune autre ville de l'Émilie ne peut rivaliser avec Bologne pour le nombre des édifices de la Renaissance, toutes cependant en possèdent quelques échantillons remarquables. Nous avons déjà parlé de Ferrare et d'autres cités de moindre importance. A Modène, on vante l'église de San Pietro, rebâtie en 1476 par Pietro Barabani (de Carpi) ; à Reggio, l'ancienne maison des Manfredi, aujourd'hui Rocca-Saporiti, due peut-être à Bartolomeo Spani ; Parme s'enorgueillit de ces merveilles d'élégance robuste, l'intérieur de Saint-Jean-l'Évangéliste (1510 ; fig. 509) et la Madonna della Steccata (1521 ; fig. 512), œuvres de Bernardino Zaccagni (de Torchiara) ; Plaisance enfin possède les églises non moins belles de San Sisto (1499-1511 ; fig. 513) et de Santa Maria di Campagna (1522 ; fig. 515), construites par Alessio Tramello, qui s'y est inspiré des formes de Bramante.



FIG. 513. — PLAISANCE. — SAN SISTO.
(Cliché Alinari.)

On voit que, pendant cette heureuse époque, tout centre important de l'Émilie eut ses architectes, dignes d'une renommée qui ne leur a point encore été accordée. Il n'en est pas ainsi de la sculpture, car il est avéré que presque toutes les œuvres sont dues à des étrangers. Nous avons déjà vu des tailleurs de pierre vénitiens à Bologne et à Ravenne, et partout des Lombards et des Toscans.

Niccolò dall' Arca, quoique Esclavon d'origine, appartient à l'art de l'Émilie, où il passa presque toute sa vie ; à côté de certains caractères exotiques, ses œuvres empruntent d'autres traits aux sculpteurs

qui l'avaient précédé à Bologne, et aux deux robustes peintres ferrarais, Cosimo Tura et Francesco del Cossa. Les ornementations des tableaux de Cosimo au Musée de Berlin et celles de la fresque de Cossa au



FIG. 514. — NICCOLÒ DALL' ARCA. — PIETA.
(Bologne, Église de la Vita.) *(Cliché Dell' Emilia.)*

Baraccano de Bologne, les plis larges et profonds des vêtements dans la peinture à la détrempe du même Cossa à la Pinacothèque de Bologne, présentent des affinités évidentes, indiscutables, avec les sculptures de Niccolò dall' Arca ; celui-ci, d'autre part, plus jeune que les deux peintres, travaillait comme eux à Bologne, pendant les mêmes années, et n'a pu rester insensible à leur manière puissante, qui l'a invinciblement attiré. Quoi qu'il en soit, énergique jusqu'à la violence dans l'expression et dans le geste des " Maries " qui se désolent autour du Christ mort (1463), semblables aux pleureuses des funérailles du temps, dont il avait fallu prévenir les excès par des ordonnances (fig. 514) ; solennel et recueilli dans sa Madone du Palazzo Publico (1478 ; fig. 516), il a su, dans la grande cimaise du tombeau de San Domenico (1469-1473 ; fig. 517), atteindre une grâce peu commune. Après tous ces travaux et quelques autres, il mourut en 1494 en déplorant que tant d'efforts ne l'eussent pas empêché de finir dans la misère.



FIG. 515. — PLAISANCE. — SANTA MARIA DI CAMPAGNA.
(Cliché Alinari.)

Ses " Maries " de l'église " della Vita " sont, sauf erreur, les premières grandes statues de terre cuite qui apparurent en Émilie. Le tombeau des Vari, par Jacopo della Quercia, n'a que des bas-reliefs et de petites statues symboliques ; il n'a pas



FIG. 516. — N. DALL' ARCA. MADONE.
(Bologne, Palais Communal.)
(Cliché Dell' Emilia.)

trouvé d'imitateurs. Le mausolée d'Alexandre V, de Sperandio, est postérieur de vingt ans. Aussi faut-il admettre que le sculpteur distingué Guido Mazzoni (de Modène) (qui travaillait déjà en 1470), appelé le " Modanino " ou le " Paganino ", se forma à Bologne à l'école de Niccolò dall' Arca, plutôt que dans sa patrie et à l'école de Galeotto (de Pavie). De Modène, Mazzoni passa à Busseto, à Reggio, à Crémone, à Venise, à Naples, à Tours, d'où il revint en 1507. Il retourna en France au service de Louis XII et y resta jusqu'à la mort de ce prince en 1515. Reprenant alors la route de Modène, il mourut trois ans plus tard, comblé d'ans, d'honneurs et de richesse. La plupart des pays où il a séjourné conservent de ses œuvres ; les plus belles, peut-être, en tout cas les plus caractéristiques, sont à notre avis celles qu'il a exécutées pour sa ville natale, en particulier la *Pietà* à San Giovanni (fig. 518) et la *Crèche* au Dôme, où la composition seule présente des défauts. Personne, selon nous, n'a vu et rendu la vérité avec autant d'exactitude et d'acuité. Moins élevé, moins synthétique que Niccolò dall' Arca, il est doué plutôt d'un esprit sèchement analytique ; comme son contemporain, Tilmann Riemenschneider, il ne fait grâce ni d'une ride, ni d'un poil, ni d'un pli, ni d'une grimace. Jamais il ne perd de vue l'expression, et il sait y arriver, tout en évitant la violence de son maître.

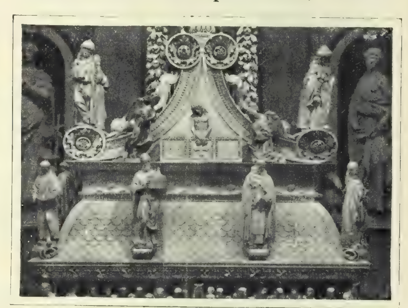


FIG. 517. — BOLOGNE. — DÉTAIL DU TOMBEAU DE SAN DOMENICO.
(Cliché Dell' Emilia.)

Autour de lui se forma à Modène une grande et féconde école

de sculpteurs en terre cuite. On admire les ornements modelés par Andrea Camillo et Paolo Bisogni, mais bien plus encore les belles statues d'Antonio Begarelli (1498-1565), souvent disposées en groupes picturaux, d'une expression si suave qu'elles ressemblent à des créatures du Corrège, traduites en terre cuite (fig. 520). Il est sûr du reste que Begarelli connut le grand peintre à Parme, où il laissa des statues très élégantes à San Giovanni Evangelista.



FIG. 518. — GUIDO MAZZONI. — PIETA.
(Modène, Église San Giovanni.)
(Cliché Alinari.)

Mais qui racontera l'histoire des sculpteurs en terre cuite de Modène ? Leur fortune dura plus longtemps qu'on ne croit. En 1573, les moines de San Vitale (de Ravenne) commandèrent à Modène une série de " chérubins " en terre cuite pour décorer une corniche, ce qui fait supposer que plusieurs terres cuites ornementales, dispersées en Émilie, et qu'on croyait bolonaises, pourraient bien être de Modène. Quoi qu'il en soit, Bologne produisit peut-être la plus riche série d'œuvres de ce genre ; de plus, grâce aux solides matériaux employés dans leur fabrication, ces terres cuites résistaient aux grandes gelées qui détruisaient les ornementations sculptées dans les grès du pays, mous et friables.



FIG. 519. — TERRES CUITES.
(Bologne. Musée Civique.)
(Cliché Dell' Emilia.)

La corporation des maîtres bolonais possédait de grands fours, où, dans des moules de bois et plus tard de métal, on imprimait et on cuisait des briques capricieusement ornées (fig. 519). Pour les corniches et les autres décorations, on disposait ces briques de diverses manières, et on arrivait ainsi à des effets variés. Les premières " terres cuites " font leur apparition au XIIIe siècle, les dernières au XVIe. Les amateurs du style baroque les trouvèrent trop vulgaires et les



Fig. 520. — A. Begarelli. Madone avec l'Enfant et Saint Jean. *(Modène, Musée Civique.)* *(Cliché Alinari.)*

supprimèrent, en les remplaçant par des feuillages, des enfants dodus de plâtre ou de stuc ; ils sont déjà détériorés pour la plupart, tandis que les terres cuites restent, après des siècles, plus solides que le marbre.

Vincenzo Onofrio et Alfonso Lombardi (1497-1537), de son vrai nom, Cittadella, originaire non de Ferrare, mais de Lucques, suivirent l'exemple de Niccolò dall' Arca et de Mazzoni : ils modelèrent en terre glaise de grands reliefs et des statues et les cuisirent au four. Lombardi, dans ses statues, part d'une conception picturale et naturaliste, mais il atteint l'effet en disposant ses groupes d'une manière plus serrée et en idéalisant davantage les figures isolées. Parmi ses œuvres les plus appréciées, on range les bas-reliefs du socle du tombeau de Saint-Dominique, le groupe de la mort de la Madone, à l'Oratorio della Vita, et la Résurrection du Christ dans la lunette d'une des petites portes de San Petronio (fig. 522). Il est à remarquer que ce fut pour travailler à ces portes que le Tribolo (1485-1550) vint de Florence à Bologne, où il apportait le style dit " romain ", cultivé par les deux Sansovino et par Michel-Ange.

Fig. 521. — Alessandro Algardi. Monument de Léon X. *(Rome, Saint-Pierre.)* *(Cliché Anderson.)*

A Reggio, Bartolomeo Spani, déjà cité (1467-1540 ?), esprit entreprenant et vigoureux, hésitait entre l'ancienne et la nouvelle méthode. Son neveu, Prospero, dit Clementi, mort très vieux en 1584, réussit à faire son chemin en suivant avec une sage modération les traces de Michel-Ange. Ses œuvres l'attestent, entre autres les

statues d'Adam et d'Ève (fig. 495), à la façade du Dôme de Reggio, dont il commença la construction, le mausolée Fossa à la même église, le tombeau et la statue de San Bernardo degli Uberti dans la crypte du Dôme de Parme.

Clementi fut peut-être le dernier grand sculpteur de l'Émilie, si on refuse ce titre au Bolonais Alessandro Algardi (1592-1654), qui travailla bien plus à Rome que dans sa patrie. On admire à Saint-Pierre son tombeau de Léon X (fig. 521) et, au palais des Conservateurs, la statue d'Innocent XI ; elle rivalise d'énergie et de grandeur avec celle d'Urbain VIII du Bernin, qui lui fait face. On doit aussi à Algardi la façade de Saint-Ignace, une des plus majestueuses de Rome, exempte des étrangetés qui en défigurent d'autres de la même époque.



FIG. 522. — ALFONSO LOMBARDI. RÉSURRECTION DU CHRIST.
(Bologne, San Petronio.) *(Cliché Dell' Emilia.)*

Plus tard, la sculpture devint maniérée au plus haut point; les artistes se bornèrent en général à faire " de chic " des statues et des ornements de marbre pour les tombeaux et les façades des églises, tandis qu'ils employaient le stuc pour en décorer l'intérieur.

Dans les autres villes de l'Émilie, les sculpteurs étaient devenus plus rares sans disparaître complètement. A Ferrare, où Lodovico Ranzi avait travaillé vers le milieu du XVI[e] siècle, pour s'occuper ensuite des travaux du Palais Public de Brescia, Andrea Ferrari exécutait vers la fin du siècle suivant de nombreux travaux en marbre, en stuc, en terre cuite, froids et maniérés, mais d'une certaine noblesse. L'habileté chez ces décorateurs était plus fréquente que le talent.

BIBLIOGRAPHIE. — Pour les œuvres d'un caractère général, les guides de villes, etc., voir la bibliographie du chap. XX. — G. Ferrari-Moreni, *Contributo alla Storia artistica modenese*, dans les *Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Provincie modenesi*, 1899, t. IX. — F. Manfredini, *Delle Arti del disegno e degli Artisti della provincia di Modena dal 1777 al 1862*, Modène, 1862. — L. Vedriani, *Raccolta dei Pittori, Scultori ed Architetti modenesi*, Modène, 1662. — A. Venturi, *La Scoltura emiliana del Rinascimento*, t. I ; *Modena*, dans l'*Archivio storico dell' Arte*, 1889 ; *I primordi del Rinascimento artistico a Ferrara*, dans la *Rivista storica italiana*, 1884 ; *L'Arte a Ferrara nel periodo di Borso d'Este* (*ibid.*, 1886) ; *Beiträge zur Geschichte der Ferrarischen Kunst*, dans le *Jahrb. der königl. preuss. Kunstsammlungen*, t. VIII, 71. — G. Gruyer, *L'Art ferrarais à l'époque des Princes d'Este*, Paris, 1897. — G.-A. Landi, *Raccolta di alcune facciate di Palazzi e Cortili più ragguar-*

devoli di Bologna, Bologne, s. d. — A. Bologni-Amorini, *Vite dei Pittori ed Artefici bolognesi*, Bologne, 1841-1842. — A. Bertolotti, *Artisti bolognesi, ferraresi ecc. del già Stato Pontificio in Roma nei sec. XV-XVIII*, Bologne, 1885. — F. Malaguzzi-Valeri, *La Scoltura a Bologna nel 400*, dans le *Repertorium für Kunstwissenschaft*, t. XXII ; *L'Architettura a Bologna nel Rinascimento*, Rocca S. Casciano, 1899 : *Le Terrecotte bolognesi*, dans l'*Emporium*, t. X, 1899. — H. Semper, F.-O. Schulze et W. Barth, *Carpi*, Dresde, 1882. — L. Orsini, *Imola e la Valle del Santerno*, Bergame, 1907. — G.-B. Venturi, *Notizie di Artisti reggiani*, Modène, 1882. — F. Malaguzzi-Valeri, *Notizie di Artisti reggiani*, Reggio Emilia, 1892. — G. Marcello Valgimigli, *Dei Pittori e degli Artisti faentini*, Faenza, 1869. — L. M. V. T., *I Castelli del Piacentino : Torano, Rezzano et Monte Santo*, Plaisance, 1901-1902. — L. Marinelli, *Le Rocche d'Imola e di Forlì*, dans l'*Emporium*, 1904. — A. Rubbiani, *La Facciata dello Spirito Santo in Val d'Aposa*, Bologne, 1904. — Ch. Yriarte, *Les Arts à la cour des Malatesta au XVe siècle*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2, t. XIX, p. 19 ; *Un Condottiere au XV siècle*, Rimini, Paris, 1882. — V. Lonati, *Sigismondo di Pandolfo Malatesta*, dans l'*Emporium*, t. XIV, 1901. — L. Marinelli, *La Rocca Malatestiana di Cesena*, Reggio Emilia, 1907. — C. Ricci, *Il Castello di Torchiara*, dans *Santi ed Artisti*, Bologne, 1910. — L. Cerri, *Il Castello di Montechiaro*, Plaisance, 1899. — A. Colasanti, *Due Novelle del Boccaccio nella Pittura del Quattrocentro*, dans l'*Emporium*, 1904. – E. Burmeister, *Der bilderische Schmuck des Tempio Malatestiano zu Rimini*, Breslau, 1891. — A. Higgins, *Notes on the Church of St. Francis or Tempio Malatestiano at Rimini*, Westminster, 1892. — C. Grigioni, *I Costruttori del Tempio Malatestiano in Rimini, Matteo de' Pasti*, dans la *Rass. bibl. dell' Arte ital.*, 1908-1910. — G. Mancini, *Leon Battista Alberti*, Florence, 1882. — E. Londi, *Leon Battista Alberti architetto*, Florence, 1906 ; *Per Leon Battista Alberti*, numéro unique, Bologne, 1904. — R. Cessi, *Il Soggiorno di Lorenzo e di L. B. Alberti a Padova*, dans l'*Arch. stor. Ital.*, 1909. — C. Grigioni, *Matteo Nuti*, dans *La Romagna*, t. VI, Forlì, 1909. — C. Cesari, *La Chiesa di Fornò*, dans la *Rassegna d'Arte*, 1909. — C. Grigioni, *Per la Storia dell' Arte in Forlì*, dans le *Boll. della Società fra gli Amici dell' Arte per la provincia di Forlì*, 1895, n° 4. — L. Arduini, *Gli Scultori del Tempio Malatestiano di Rimini*, Rome, 1907. — A. Pointner, *Die Werke des florentinischen Bildhauers Agostino d'Antonio di Duccio*, Strasbourg, 1909. — G. Grauss, *Il Duomo di Faenza*, Faenza, 1891. — G. Agnelli, *Il Palazzo di Lodovico il Moro a Ferrara*, Ferrare, 1902. — F. Malaguzzi-Valeri, *La Chiesa della Madonna di Galleria in Bologna*, dans l'*Archivio storico dell' Arte*, 1893. — A. Rubbiani, *Il Convento olivetano di San Michele in Bosco sopra Bologna*, dans l'*Archivio storico dell' Arte*, t. VIII, 1895 ; *La Facciata della Santa in Bologna*, dans la *Rassegna d'Arte*, t. V, 1905. — F. Malaguzzi-Valeri, *La Chiesa della Santa a Bologna*, dans l'*Archivio storico dell' Arte*, t. X, 1897. — G. Zucchini, *La Facciata del Palazzo del Podestà*, Bologne, 1909. — L. Sighinolfi, *L'Architettura bentivolesca in Bologna e il Palazzo del Podestà*, Bologne, 1909. — L. Beltrami, *Aristotele da Bologna*, Milan, 1888. — F. Malagola, *Delle cose operate in Mosca da Aristotele Fioravanti*, Bologne, 1877. — F. Malaguzzi-Valeri, *La Chiesa e il Convento di San Giovanni in Monte a Bologna*, dans l'*Archivio storico dell' Arte*, t. X. — A. Bacchi della Lega, *La Chiesa di San Giovanni in Monte a Bologna*, Bologne, 1904. — E. Ravaglia, *Il Portico e la Chiesa di San Bartolomeo in Bologna*, dans le *Bollettino d'Arte del Ministero della pubblica Istruzione*, t. III, 1909. — N. Pelicelli, *La Chiesa della Steccata*, Parme, 1901. — A. Ronchini, *Il Torchiarino da Parma*, dans les *Atti e Memorie delle Provincie parmensi*, t. III. — L. Scarabelli, *Smeraldo Smeraldi ingegnere parmigiano*, Parme, 1845. — A. Corna, *Storia ed Arte in Santa Maria di Campagna di Piacenza*, Bergame, 1908. — L. Marinelli, *La Rocca Brancaleone in Ravenna*, Bologne, 1906. — C. Ricci, *Monumenti veneziani nella Piazza di Ravenna*, dans la *Rivista d'Arte*, Florence, 1905 ; *La Statua di Guidarello Guidarelli*, dans l'*Emporium*, t. XIII, 1901. — Patrizi, *Il Giambologna*, Milan, 1905. — W. Bode, *Le Opere di Niccolò dall' Arca*, dans l'*Arte*, t. II, 1899. — C. von Fabriczy, *Niccolò dall' Arca, Sonderabdruck aus dem Beiheft zum Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsamml.*, 1898, p. 19. — L. Aldovrandi, *Il Sepolcro di Santa Maria della Vita in Bologna e Niccolò dall' Arca*, dans l'*Arte*, t. II, 1899. — F.-T. Bonora, *Intorno alla Cappella nella Quale si venera il Sepolcro del S. P. Domenico*, Bologne, 1883 ; *L'Arca di San Domenico e Michelangelo*, Bologne, 1875. — A. Venturi, *Di un insigne Artista modenese del sec. XV ; Guido Mazzoni*, dans l'*Archivio storico italiano*, 1887. — A. Moschetti, *Parziale ricupero di un capolavoro del Mazzoni*, dans l'*Arte*, t. X, Rome, 1907. — W. Bode, *Sperandio Mantovano*. — A. Venturi, *Sperandio da Mantova*, dans l'*Archivio storico dell' Arte*, t. I, 1888. — C. Malagola, *Di Sperindio... in Faenza*, dans les *Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le provincie di Romagna*, série III, t. I, Bologne, 1883. — H. Mackowsky, *Sperandio Mantovano*, dans le *Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsamml.*, t. XIX, p. 171. — N. Malvezzi, *Alessandro V, Papa a Bologna* (avec une note d'A. Rubbiani sur le tombeau d'Alexandre V), Bologne, 1893. — G. Franciosi, *Dell' Animo e dell' Arte di Antonio Begarelli*, Modène, 1879 ; *Un' Opera ignorata di Vincenzo Onofrio*, dans l'*Arch. stor. dell' Arte*, t. VIII, Rome, 1895. — Adolfo Gottschewski, *Ueber die Porträts der Caterina Sforza und über den Bildhauer Vincenzo*

Onofrio, Strasbourg, 1908. — E. Ridolfi, *La Data della morte di Alfonso Lombardi*, dans l'*Archivio storico dell' Arte*, t. VIII, Rome, 1895. — W. Braghirolli, Alfonso Cittadella, dans les *Atti e Memorie della R. Accademia Virgiliana*, Mantoue, 1874-1878. — A. Saffi, *Della Vita e delle Opere di M. Properzia de' Rossi*, Forli, 1840. — M.-A. Gualandi, *Memorie intorno a Properzia de' Rossi scultrice*, Bologne, 1854. — G. Ferrari, *Bartolomeo Spani*, dans l'*Arte*, 1899. — F. Fontanesi, *Di Prospero Spani detto il Clemente*, Reggio, 1826. — R. Coteleni, *Prospero Spani*, Reggio Emilia, 1903. — C. Campori, *Ricordi di Giuseppe Obici scultore modenese*, Modène, 1865. — F. Picco, *Alessio Tramello architetto da Piacenza*, dans l'*Emporium*, janvier 1910.





FIG. 523. — MODÈNE. — PALAIS DUCAL, AUJOURD'HUI ÉCOLE MILITAIRE.
(Cliché Alinari.)

CHAPITRE XXII

L'ÉMILIE

L'ARCHITECTURE DEPUIS VIGNOLA JUSQU'AU XIXe SIÈCLE

VIGNOLA : SES DÉBUTS, SES TRAVAUX, SON ÉCOLE. — BOLOGNE : LES BIBIENA, LES THÉATRES ET LES DÉCORS. — L'ARCHITECTURE A MODÈNE, FERRARE, PARME, PLAISANCE ET EN ROMAGNE AUX XVIIe, XVIIIe ET XIXe SIÈCLES.

A PARTIR du milieu du XVIe siècle, grâce à un homme de génie né au cœur même de l'Émilie, l'architecture prit en ce pays une importance toute spéciale : nous voulons parler de Jacopo Barozzi (1507-1573), appelé le " Vignola ", du nom de son village natal, sur le territoire de Modène. Sa règle des " cinq ordres " et les livres d'architecture du Bolonais Sebastiano Serlio (1475-1552 ; fig. 524) servirent de *manuels*, nous serions tentés de dire de *codes*, où les architectes de toute l'Europe puisèrent leurs connaissances théoriques. Mais Vignola, tout en admirant Vitruve, comme tous ses contemporains, n'était nullement un disciple servile et systématique du théoricien latin. Dans ses travaux, il se montra plein de souplesse et de fantaisie vigoureuse ; il réussit

à se soustraire à la toute-puissante influence de Michel-Ange et créa des œuvres originales. Il avait commencé à Bologne par s'adonner à la peinture ; mais, voyant qu'il n'en tirait guère de profit, " il se tourna entièrement vers l'architecture et la perspective ", où il ne tarda pas à manifester toute la vivacité de son talent ; ainsi s'exprime Ignazio Danti. De Bologne, il se rendit à Rome pour étudier sur place les principes de Vitruve dans les monuments antiques, puis en France avec le Primatice, auquel il fournissait des dessins de perspectives pour les peintures de Fontainebleau. Il rentra ensuite à Bologne, en qualité d'architecte de l'église San Petronio, et fut invité à préparer un projet de façade ; mais il n'avait aucune envie de perdre son temps en luttes stériles avec des adversaires déloyaux, quoiqu'il fût soutenu par Jules Romain et Cristoforo Lombardo. Au prix de mille difficultés, il dirigea du moins les travaux du canal navigable de Bologne, éleva dans cette ville l'imposant palais Bocchi (1545) et la tour du palais Isolani, à Minerbio ; puis il retourna à Rome, appelé par Jules III, et bâtit pour ce pape la belle villa suburbaine, appelée encore aujourd'hui la *Villa Giulia*. Après la mort du pontife, il passa au service du cardinal Farnèse et conçut alors deux monuments devenus célèbres, le gigantesque et magnifique palais de Caprarola (fig. 525) et l'église du Gesù. Avec le palais de Caprarola et le palais colossal de Plaisance resté inachevé, il a créé un type de construction presque constamment adopté dans la suite par les Farnèse, au point qu'il a

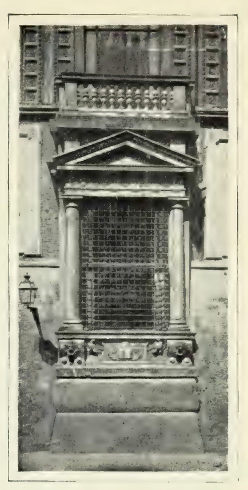


FIG. 524. — BOLOGNE. FENÊTRE DU PALAIS COMMUNAL. *(Cliché Dell' Emilia.)*

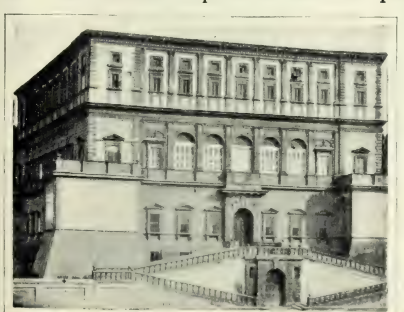


FIG. 525. — CAPRAROLA. — PALAIS FARNÈSE. *(Cliché Moscioni.)*

reçu le nom de " farnésien ".

Pendant la fin du XVIe siècle et les deux siècles suivants, l'Émilie produisit une série d'architectes qui n'égalèrent pas la valeur de Vignola, mais qui embellirent leur pays d'œuvres nombreuses et importantes. A Bologne, nous trouvons d'abord Antonio Morandi, dit le " Terribilia " († 1568), auteur de l'Archiginnasio et des palais Marconi, autrefois Orsi, et Marescotti ; puis son neveu Francesco († 1603) qui dessina le puits élégant du jardin des Semplici (fig. 527), aujourd'hui à l'Académie des Beaux-Arts ; Bartolomeo Triachini, à qui l'on doit le plan sobre et sévère de la cour du palais Celesi, aujourd'hui Palais de l'Université (fig. 526) et le sévère palais Malvezzi-Medici. Tibaldo, qui construisit le couvent de San Gregorio, était issu de la famille des Tibaldi ou Pellegrini. Son fils Pellegrino (1527-1597), dont il a déjà été fait mention avec quelques détails à la page 164 et dont nous reparlerons quand il sera question des peintres, n'exécuta pas beaucoup de travaux d'architecture à Bologne ; mais on admire sa grandiose façade du palais Celesi, cité plus haut ; les formes classiques y sont interprétées avec une indépendance pleine de charme, due sans doute au fait que l'artiste était peintre. Son frère Domenico a laissé des constructions bien plus nombreuses, peut-être tout aussi grandioses, mais d'un goût infiniment moins sûr. On s'en convaincra facilement en regardant le palais Malvezzi-Campeggi, autrefois Magnani, surchargé de moulures en forte saillie, ainsi que le portique de la " Gabella " et le



FIG. 526. — BOLOGNE. — COUR DE L'UNIVERSITÉ.
(Cliché Dell' Emilia.)



FIG. 527. — BOLOGNE. — PUITS.
(Cliché Dell' Emilia.)

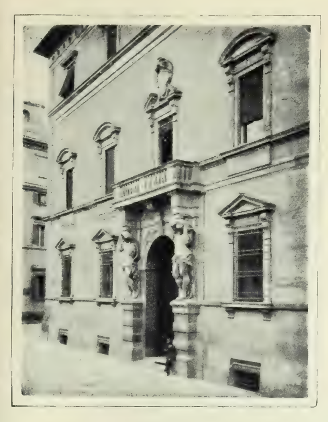


Fig. 528. — Bologne. — Palais Davia-Bargellini.
(Cliché Dell' Emilia.)

Palais de l'Archevêché, aux lignes simples, mais plutôt lourdes.

La valeur et l'activité des architectes bolonais semblent s'être un peu ralenties au XVIIe siècle. Pourtant les artistes distingués ne firent pas complètement défaut : citons Bartolomeo Provaglia († 1672), à qui l'on doit l'imposante Porta Galliera et le palais Davia-Bargellini (fig. 528), et le Père G.-B. Bergonzoni (1628-1692), qui construisit Santa Maria de la Vita (fig. 529) ; un siècle plus tard, en 1787, Giuseppe Tubertini la surmonta d'une coupole ; il sut trouver, en 1822, pour la Salle du Jeu de Paume (Giuoco del Pallone) une note classique parfaitement juste et appropriée au sport athlétique auquel le bâtiment était destiné.

C'est du reste au XVIIe siècle qu'apparaît à Bologne la prodigieuse dynastie des Bibiena, architectes de palais et d'églises, mais plus encore constructeurs de théâtres et peintres de décors ; ils ne tardèrent pas à être fort célèbres, et toutes les cours de l'Europe se les disputaient. L'école décorative bolonaise, inaugurée par Serlio, atteint avec les Bibiena son plus haut degré de splendeur ; ses derniers représentants en furent Francesco Cocchi (1788-1865), Valentino Solmi (1810-1866), Domenico Ferri (1808-1865) ; ce dernier se rendit à Paris en 1850 et prit une large part à la renaissance de la décoration scénique en France, branche de l'art qui avait compté à Bologne de nombreux représentants.

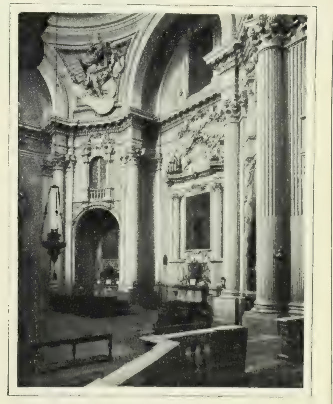


Fig. 529. — Bologne. Église della Vita.
(Cliché Dell' Emilia.)

Giovanni Maria Galli (1619-1665), dit " Bibiena " (*sic*), vint le



FIG. 530. — BOLOGNE. — MADONE DE SAINT-LUC.
(Cliché Dell' Emilia.)

premier étudier à Bologne sous la direction d'Albani et y transplanta sa famille originaire de Bibbiena, près d'Arezzo. De lui naquirent Ferdinando (1657-1743) et Francesco (1659-1739); de Ferdinando, Giuseppe (1696-1756) et Antonio (1700-1774); d'Antonio, Alessandro († 1760); de Giuseppe, Carlo (1725-1787). Parmi eux, le premier grand architecte de théâtre fut Ferdinando; il travailla d'abord sous Carlo Cignani, puis se consacra, ainsi que Mauro Aldobrandini (1649-1680), à l'architecture, sous la direction de Giacomo Antonio Mannini (1646-1732). Il fit à l'étranger une tournée triomphale; un volume ne suffirait pas pour l'y suivre, ainsi que les autres membres de sa famille. Francesco, de son côté, ne se bornait pas à faire de l'architecture avec de la toile, du papier et du bois. Il éleva divers édifices à Bologne, notamment la belle arcade du " Meloncello " (fig. 532), dont les courbes élégantes encadrent le croisement de trois routes. Antonio, l'aîné, exécutait des décors et élevait des théâtres qui passaient pour des merveilles parmi ses contemporains, et nous ratifions leur jugement; malheureusement, parmi ces théâtres, pourtant si nombreux en Italie et ailleurs, bien peu subsistent encore; le plus



FIG. 531. — GIUSEPPE BIBIENA. DÉCOR DE THÉATRE.
(D'après une estampe.)



FIG. 532. — BOLOGNE. — ARCO DEL MELONCELLO.
(Cliché Dell' Emilia.)

important de ceux-ci est le Théâtre Communal de Bologne (1756).

Comme nous l'avons indiqué plus haut, l'aspect même de la ville avait contribué à développer le goût décoratif des artistes bolonais ; les architectes rêvaient de constructions hardies et de grand effet. Ceci est vrai, surtout d'Alfonso Torregiani († 1764), qui éleva les palais Rusconi et Montanari, autrefois Aldrovandi ; Carlo Francesco Dotti († 1780) couronna la colline della Guardia du noble sanctuaire de la Madone de Saint-Luc (fig. 530) ; on doit à Angelo Venturoli (1749-1825) le palais Hercolani (fig. 533), dont le vestibule a l'aspect d'un décor classique dans le goût de Basoli et de Cocchi. Ce dernier eut pour élève Giuseppe Mengoni (1827-1877), né lui aussi en Émilie, qui fit preuve d'une grande hardiesse en élevant à Milan la Galerie (fig. 312) et à Bologne la Caisse d'Épargne (fig. 534). Un autre élève de Cocchi, Tito Azzolini (1837-1907), construisit la Scalea della Montagnola à Bologne et la Caisse d'Épargne de Pistoia.



FIG. 533. — BOLOGNE
PALAIS HERCOLANI.
(Cliché Dell' Emilia.)

A Modène, les édifices les plus remarquables, le Palais Ducal (1635 ; fig. 523) et le Collège San Carlo (1664), sont l'œuvre d'un grand architecte romain, Bartolomeo Avanzini ; mais ni la ville ni les environs ne manquaient de bons artistes locaux. Les architectes distingués ne firent pas non plus défaut pendant la période pseudo-classique. Si le Théâtre de Reggio est dû à un Modénais, et la grandiose église de la Madonna della Ghiara (1597 ; fig. 535) à un Ferrarais, Alessandro Balbi, elle fut achevée par un enfant



FIG. 534. — BOLOGNE. — CAISSE D'ÉPARGNE.
(Cliché Dell' Emilia.)



Fig. 535. — Reggio Emilia. Madone della Ghiara.
(Cliché Fantuzzi.)

du pays, Francesco Pacchioni, qui éleva aussi le Monastère des Bénédictins. Gaspare Vigarani (1586-1663) fit preuve de talent comme architecte et fournit les dessins de l'Oratoire de San Girolamo à Reggio (1646), de San Giorgio à Modène et de la Villa Malmusi (fig. 538), aux environs de cette ville.

Outre Balbi, Ferrare s'enorgueillit d'autres artistes de talent, dont le seul vraiment célèbre est G.-B. Aleotti (1546-1636), dit "l'Argenta", parce qu'il était né à Argenta, jolie petite ville du territoire de Ferrare. Pendant plus de vingt ans, il resta au service du duc Alphonse II, puis de la magistrature de Ferrare. Il dirigea avec méthode les travaux hydrauliques, les fortifications, éleva la façade du Gesù, l'église de San Carlo et le théâtre des Intrepidi, si admiré des contemporains, malheureusement incendié en 1679. En revanche, il reste de lui le Théâtre Farnèse de Parme (fig. 540), aujourd'hui encore l'un des plus vastes et des plus beaux d'Europe, très curieux parce que l'artiste y a adapté les éléments classiques du théâtre antique aux besoins modernes : il a dressé les loges au sommet des gradins et placé la scène d'opéra, avec son rideau, au-dessus de l'arène. A Parme, c'est Alessi qui construisit le majestueux Collège des Jésuites, aujourd'hui l'Université, quoique là aussi les architectes indigènes ne manquassent pas ; G.-B. Fornovo (1566), notamment, est l'auteur de la magnifique Annunziata aux lignes harmonieuses (fig. 539). Au XVIII[e] siècle, E. Petitot réussit à introduire dans la ville une certaine gaieté française ; on lui doit le



Fig. 536. — Ravenne. — Dôme.
(Cliché Ricci.)

tracé du “ Stradone ” (la grande route), véritable basilique d'arbres, le Palais du Gouvernement, la façade de San Pietro, ainsi que l'agrandissement du Palais du Giardino, élevé en 1564 par Giovanni Boscoli. Marie-Louise contribua aussi à donner à Parme un aspect élégant et distingué, en faisant élever divers monuments, surtout le Théâtre



FIG. 537. — RAVENNE. — SANTA MARIA IN PORTO.
(Cliché Ricci.)



FIG. 538. — ENVIRONS DE MODÈNE.
VILLA MALMUSI.
(Cliché Fantuzzi.)

Royal (1821), dû à Nicola Bettoli.

Aux édifices graves et harmonieux de la Renaissance se mêlent à Plaisance des constructions imposantes, telles que l'église de Sant' Agostino (1570), les palais Mandelli et Marazzani-Visconti, dont on ne connaît pas les architectes. On sait seulement que Lotario Tomba est l'auteur de la façade du Palais du Gouvernement, construit en 1781.

Le caractère de l'architecture ne varie pas en passant de Bologne à la Romagne, où chaque ville a donné naissance à de nobles artistes. A Imola, outre Lorenzo et Cosimo Mattoni, vécut au XVIII[e] siècle Cosimo Morelli, un des



FIG. 539. — PARME. — ÉGLISE
DE L'ANNUNZIATA.
(Cliché Alinari.)



Fig. 540. — Parme. — Théatre Farnèse.
(Cliché Alinari.)

plus remarquables parmi les architectes romagnols; il a construit Sant' Agostino, dans sa ville natale, et rebâti ou restauré San Cassiano et le Palais Communal. A Faenza, on admire avec raison la fontaine de Domenico Castelli (1621), à qui cette œuvre a valu le surnom de Fontanino. A Forli, le style baroque s'étale dans quelques églises et dans une foule de palais. Parmi les architectes, le plus distingué est le moine Giuseppe Merenda (1722-1770), qui éleva les églises del Carmine et del Suffragio, l'hôpital et la chapelle de San Pellegrino. Le néoclassicisme fut représenté à Forli par Giulio Zambianchi, à qui l'on doit la reconstruction de la Cathédrale (1841). Cesena a été embellie par le théatin Matteo Zaccolini, mort de la peste en 1630, architecte distingué, très versé dans la science de la perspective, qu'il enseigna à Nicolas Poussin et au Dominiquin.



Fig. 541. — Rome.
Saint-Paul-hors-les-Murs.
(Cliché Alinari.)

Le nom de Giovanni Francesco Bonamici († 1759) est resté très connu à Rimini ; ses constructions ont un certain caractère de grandeur ; il travailla aussi à Pesaro, à Fano, à Sinigaglia et à Ravenne ; mais on lui pardonnera difficilement la destruction d'admirables monuments antiques auxquels il a substitué ses propres œuvres. Le Théâtre de Rimini est l'œuvre de Luigi Poletti (de Modène) (1792-1869), dont la célébrité est due à sa grande, mais froide restauration de Saint-Paul-hors-les-Murs (fig. 541), à Rome, plutôt qu'à d'autres monuments vraiment élégants. Ravenne compte au nombre

de ses meilleurs architectes Bernardino Tavella, qui a décoré avec majesté l'intérieur de Santa Maria in Porto (1553). On attribue souvent à Luca Danesi (1598-1672) le palais Rasponi delle Teste, qui est postérieur à sa mort de plus de trente ans ! L'église de Santa Maria della Pietà des Théatins, à Ferrare, suffit à prouver la solidité de son talent. Il reste au contraire à Ravenne des œuvres nombreuses de Camillo Morigia (1743-1795), qui éleva aussi la façade du Dôme d'Urbin et celle de Santa Maria in Porto (fig. 537), où, malgré une certaine abondance de décoration baroque, se fait déjà pressentir la sobriété froide du néo-classicisme.

Nous avons rappelé quantité de noms et d'édifices d'une époque en général négligée dans les histoires de l'art, grandes et petites : c'est pour cela précisément que nous les avons mentionnés. On réagit peu à peu contre l'oubli et le dédain que l'on témoignait aux constructions de ce temps ; il y a lieu de s'associer à cette juste réparation.

BIBLIOGRAPHIE. — Consulter, sur les œuvres d'art de l'Émilie en général, les guides des villes, etc. ; voir la bibliographie des chapitres XX et XXI. — Crespi, *Vite dei Pittori bolognesi*, Bologne, 1769. — Pascoli, *Vite dei Pittori, Scultori ed Architetti moderni*, Rome, 1736. — G.-P. Zanotti, *Storia dell' Accademia Clementina in Bologna*, Bologne, 1739. — A. Ricci, *Storia dell' Architettura italiana*. — Gurlitt, *Geschichte des Barockstils in Italien*. — O. Raschdorff, *Palast-Architektur von Oberitalien und Toscana vom XIII. bis am XVII. Jahrhundert; Memorie e Studi intorno a Jacopo Barozzi*, Vignola, 1908 (Voir particulièrement le chapitre contenant la biographie détaillée de Vignola). — C. Fabriczy, Compte rendu du volume sur Vignola de Hans Willich, dans le *Repertorium*, 1908. — L. Sighinolfi, *Il vero Architetto nel Palazzo dei Banchi*, dans le *Resto del Carlino*, du 25 déc. 1909. — A. Ronchini, *Giovanni Boscoli e la Pilotta*, dans les *Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Provincie modenesi e parmensi*, t. III, 1864. — D. Bandi, *Giambattista Aleotti architetto*, Argenta, 1878. — Glauco Lombardi, *Il Teatro Farnese*, dans l'*Archivio Storico delle Provincie Parmensi*, t. IX, Parme, 1909. — Scaletta, *Il Fonte pubblico di Faenza*, Faenza, 1904. — L. Valgimigli, *La Torre dell' Orologio e il Fonte pubblico di Faenza*, Faenza, 1873. — A. Messeri et A. Calzi, *Faenza nella Storia e nell' Arte*, Faenza, 1909. — D. Manzini, *Storia dell' insigne Basilica di San Prospero in Reggio Emilia*, Reggio Emilia, 1880. — C. Campori, *Biografia di Luigi Poletti*, Modène, 1881. — L. Amadesi, *La Metropolitana di Ravenna*, Bologne, 1748. — F. Mordani, *Uomini illustri di Ravenna*, dans *Operette*, t. I, Florence, 1874.





Fig. 542. — Francia. — Adoration des Mages.
(Musée de Dresde.)

CHAPITRE XXIII

L'ÉMILIE

LA PEINTURE AU XIVe ET AU XVe SIÈCLE

LES VESTIGES DE PEINTURE ROMANE ; LES MAITRES DU XIVe SIÈCLE. — LES PEINTRES FERRARAIS AU XVe SIÈCLE : COSIMO TURA, FRANCESCO DEL COSSA, ERCOLE GRANDI. — BOLOGNE : LORENZO COSTA, FRANCESCO RAIBOLINI (IL FRANCIA) ET SON ÉCOLE. — LA PEINTURE A PARME ET EN ROMAGNE : MELOZZO DA FORLI.

L'ÉMILIE a eu trois grands centres de peinture : Ferrare, Bologne et Parme. Leur influence s'est souvent étendue à presque toute la région, parfois même à toute l'Italie, et il lui est arrivé d'en dépasser les frontières ; il convient donc d'examiner simultanément le développement de ces diverses écoles et leur fortune.

Jadis ont existé de vastes monuments de la peinture romane en Émilie ; mais toutes ou presque toutes les fresques dites byzantines ont disparu des coupoles de Saint-Vital, à Ravenne, et du Saint-Sépulcre, à Bologne, ainsi que celles de la façade du Dôme de Reggio ; seule, la décoration de la coupole du Baptistère de Parme conserve encore des restes grandioses. Cependant, çà et là, subsistent, dans beaucoup de localités, des vestiges de fresques romanes suffisants pour qu'on en puisse déterminer les caractères artistiques et techniques et rappeler les noms de quelques peintres.

C'est surtout en Romagne que se trouvent des groupes importants de *trecentistes*. Baldassarre (vers 1354) et Guglielmo da Forlì,

Ottaviano et Pace da Faenza, Giuliano, qui travaillait déjà en 1307, Pietro et Giovanni Baronzio, de Rimini, dont les tableaux sont du milieu du XIVe siècle, étendent leur activité depuis les Marches (Urbin et Castel Durante) jusqu'à Bologne, à Ferrare et à Pomposa. C'est à Ravenne, à Santa Chiara et à Santa Maria di Porto Fuori (fig. 543) qu'ils laissèrent les spécimens les plus remarquables de leurs qualités " picturales et sentimentales ". Le grand exemple de Giotto semble avoir été suivi plus immédiatement à Forlì et à Faenza qu'à Rimini, où se faisait surtout sentir l'influence des peintres des Marches, en particulier de ceux qui avaient décoré la grande chapelle de San Nicola a Tolentino.



FIG. 543. — GIOV. ET PIETRO DA RIMINI. — MORT DE LA VIERGE. *(Ravenne, Santa Maria in Porto Fuori. (Cliché Dell' Emilia.)*

L'école bolonaise de cette époque est de moindre valeur ; on ne distingue d'habitude parmi la foule des noms obscurs que Vitale Cavalli, dit " delle Madonne " (1340-1359 ; fig. 544) ; Jacopo Avanzi (fig. 545) et surtout Lippo di Dalmasio († 1410 ? ; fig. 546), qui a donné son nom à l'école bolonaise, grâce à la renommée qu'il avait acquise. Mais, jusqu'à ses dernières années, il resta fidèle aux formules trecentistes, tandis que Bittino da Faenza (1398-1409 ; fig. 549) a laissé à Rimini des indices certains de vues réformistes.

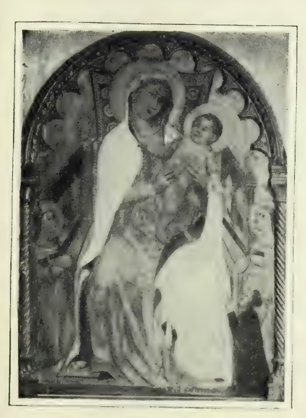


FIG. 544. — VITALE CAVALLI. MADONE. *(Bologne, Pinacothèque.) (Cliché Dell' Emilia.)*

De toute l'Émilie, Modène a fourni, au XIVe siècle, les peintres les plus remarquables. Nous avons déjà parlé de Tommaso, dont on voit, à Trévise, des tableaux admirables (Voir p. 40). Barnaba (fig. 548),



FIG. 545. — JACOPO AVANZI. CRUCIFIXION. *(Rome, Palais Colonna.)*

moins grandiose, mais non moins noble, figurait avec le titre de peintre dès 1367 dans le testament de son père Ottobello. Comme Tommaso, Barnaba chercha hors de sa patrie le théâtre qu'il fallait à son activité et transporta ses pénates à Gênes, où il est encore mentionné en 1383. Serafino Serafini (1348-1385 ; fig. 547) quitta sa ville natale pour s'établir à Ferrare, mais peut-être retourna-t-il à Modène pendant les dernières années de sa vie, ainsi que semblerait l'indiquer le grand retable du Dôme, daté de 1384.

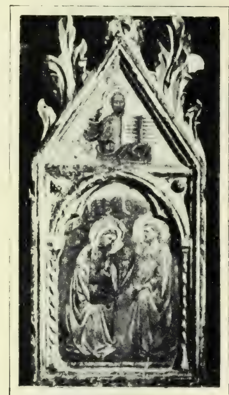


FIG. 546. — LIPPO DI DALMASIO. COURONNEMENT DE LA VIERGE. *(Bologne, Pinacothèque.)* *(Cliché Dell' Emilia.)*

Deux des meilleures peintures du XIVe siècle au Baptistère de Parme, où triomphe cependant l'art roman, sont de Niccolò da Reggio (1363-1377) et de Bertolino da Piacenza.



FIG. 547. — SERAFINO SERAFINI. POLYPTIQUE. VIERGE ET SAINTS. *(Modène, Dôme.)* *(Cliché Anderson.)*

Quand on sort du XIVe siècle, on s'aperçoit qu'il n'y a pas lieu de s'étendre longuement sur la première moitié du siècle suivant. Les documents mentionnent beaucoup de noms, le plus souvent inconnus ; les monuments contiennent diverses œuvres, presque toujours médiocres.

Il appartenait à l'école de



Fig. 548. — Barnaba da Modena. — La Vierge et l'Enfant. *(Modène, Musée d'Este.) (Cliché Alinari.)*

Padoue d'arracher la peinture de l'Émilie aux formules alanguies du XIVe siècle et de la lancer en plein naturalisme. C'est en effet de Squarcione que s'inspire Marco Zoppo, de Bologne (1433-1498 ; fig. 550) ; à vingt ans, il alla travailler, sous la direction du maître padouan, y resta deux ans, puis se rendit à Venise. Comme tous les jeunes peintres qui affluaient à Padoue, il étudia aussi Cosimo Tura et les œuvres puissantes de Donatello. Sa manière ne nous paraît pas aussi faible qu'on veut bien le dire. Il convient tout d'abord de lui reconnaître une personnalité très accentuée, qui le distingue de ses compagnons, avec beaucoup d'énergie dans la recherche des formes et des caractères, recherche si nécessaire à une époque où il s'agissait de réagir contre la mollesse de l'ancienne peinture. Mais ce furent surtout les maîtres de Ferrare qui combattirent le bon combat : là, s'était formée une école distinguée, sous l'influence de Pisanello, de Squarcione et de Pier della Francesca ; une certaine indépendance artistique s'y manifesta, accusant avec netteté son caractère septentrional. La renaissance de la peinture bolonaise et modénaise est l'œuvre de ces artistes ferrarais, bien plus que de Marco Zoppo. Les fondateurs de cette école prodigieuse sont, à notre avis, non pas le sévère Bono da Ferrara



Fig. 549. — Bittino da Faenza. — Scènes de la Vie de Saint Julien. *(Rimini, San Giuliano.) (Cliché Alinari.)*



Fig. 550. — Marco Zoppo. Pieta.
(Pesaro, Ateneo.)
(Cliché Alinari.)

(fig. 551), qui travaillait vers 1460, élève de Squarcione, mais Cosimo Tura, dit " Cosmé " (1429 ?-1495), Francesco del Cossa (1435-1477) et Ercole Roberti (1450 ?-1496).

Il est certain que Cosimo fut en relation avec Mantegna, pendant que ce dernier décorait l'église des Eremitani, à Padoue ; le peintre ferrarais admirait l'esprit pour ainsi dire scientifique de Mantegna, son amour pour la perspective et pour les monuments antiques reproduits dans la plupart de ses tableaux de Padoue. De retour à Ferrare, Cosimo reçut du duc Borso le titre de peintre de la Cour ; désormais célèbre et recherché, il continua à exécuter des peintures à fresques, des tableaux d'autel, des portraits. Au début, ses œuvres très réalistes n'avaient pas satisfait tout le monde. M. Adolphe Venturi a dit de lui : " Ses têtes aux fortes mâchoires ont les traits contractés ; il resserre, il colle, il applique, il soude des vêtements métalliques sur les corps ; il tend les muscles, gonfle les veines, étire sur les os la peau des figures ". Et pourtant, à mesure qu'on pénètre dans l'âme de ce grand peintre, on y découvre des trésors de bonté et de beauté qui finissent par vous charmer. Son *Annonciation* (fig. 552) du Dôme de Ferrare est vraiment imprégnée de ces deux grandes qualités, assez rares dans les œuvres de ce temps.

Fig. 551. — Bono da Ferrara. Saint Jérôme au Désert.
(Londres, Galerie Nationale.)
(Cliché Anderson.)

L'activité de Cosimo Tura se dépensa presque entièrement à Ferrare, au service de la maison d'Este ; celle de Cossa et de Roberti se partagea entre Ferrare et Bologne, au bénéfice tantôt des ducs d'Este, tan-

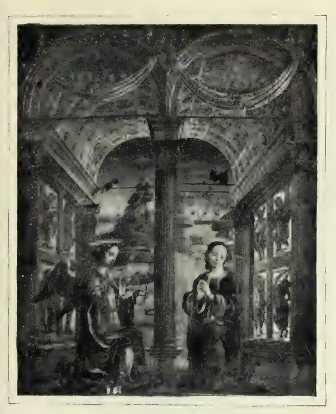


Fig. 552. — Cosimo Tura.
Annonciation.
(Ferrare, Cathédrale.)
(Cliché Alinari.)

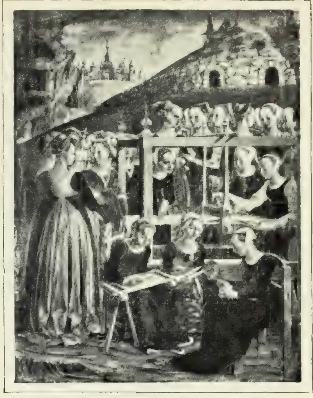


Fig. 553. — Franc. del Cossa.
Travaux féminins.
(Ferrare, Palais Schifanoia.)
(Cliché Anderson.)

tôt des Bentivoglio. On fait remonter à 1470 l'arrivée de Cossa à Bologne. Quoiqu'il n'eût guère plus de trente ans, il jouissait déjà d'une véritable réputation. Tout jeune, il avait modelé des terres cuites, puis s'était adonné à la peinture et y avait fait des progrès remarquables ; dans le concours pour la décoration du palais Schifanoia, il avait triomphé de tous les autres artistes : on y peut encore voir une paroi entière de sa main ; elle atteste la vigueur et l'heureuse fertilité de son talent (fig. 553). Malheureusement ses œuvres au palais Bentivoglio de Bologne ont été détruites, en 1507, avec celles de Costa et de Francia ; celles de la chapelle Garganelli, au Dôme, commencées par Cossa et finies par Roberti, ont eu le même sort. Il reste de lui un tableau au Baraccano, et, à la Pinacothèque, une peinture à la détrempe d'un style large et puissant, mais d'un réalisme si



Fig. 554. — Agnolo et Bart. Erri.
Couronnement de la Vierge.
(Modène, Musée d'Este.)
(Cliché Alinari.)

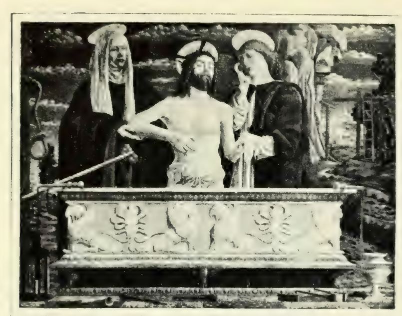


FIG. 555. — BARTOLOMEO BONASCIA. PIETA.
(Modène, Musée d'Este.) (Cliché Alinari.)

rude qu'on a de la peine à la croire sortie des mêmes mains qui ont mis tant de charme gracieux dans les fresques de Schifanoia, dans la prédelle du Vatican et dans ses autres œuvres.

Contrairement à ce que l'on a cru longtemps, Cossa eut bon nombre d'imitateurs. La preuve en est fournie par plusieurs peintures à la détrempe, à San Petronio, à San Giovanni in Monte (de Bologne) et à Modène par les œuvres des Erri et de Bartolomeo Bonascia (1468-1527), auquel on doit la vigoureuse *Pietà* du palais d'Este (fig. 555), peinte en 1485. C'est ainsi que la seconde école de Modène tire son origine des artistes ferrarais et de Cossa en particulier. Le fait qu'on découvre dans cette école des éléments dérivés de Pier della Francesca et de Squarcione ne modifie en rien cette opinion, car ces éléments étaient précisément une des bases constitutives de l'école ferraraise. Tous les documents confirment ce jugement, en montrant les fréquents rapports artistiques entre Modène et Ferrare. Parmi les diverses familles de peintres modénais de cette période, il faut distinguer celle des Erri, à qui l'on doit le retable du Musée d'Este (fig. 554) et quelques fresques de l'Abbaye de Nonantola. Le retable fut peint par Agnolo (1449-1465) et par Bartolomeo ; ce dernier vécut plus longtemps et continua les fresques du palais de Borso d'Este, à Sassuolo. Benedetto (1436-1453) et Pellegrino (1454-1497) restèrent fidèles à la même manière, tandis qu'Annibal, un peu plus tard, s'inspira de Costa et de Francia.

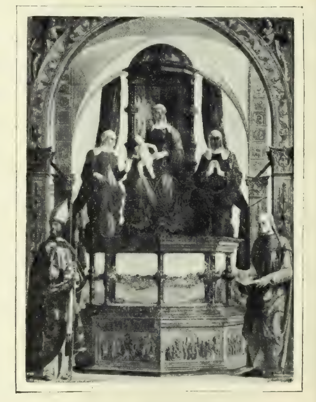


FIG. 556. — ERCOLE ROBERTI. PALA PORTUENSE.
(Milan, Brera.) (Cliché Anderson.)



Fig. 557. — Ercole Grandi. — Pieta.
(Ferrare, Pinacothèque.) *(Cliché Anderson.)*

Ercole Roberti (1440 ?-1496), moins rude, moins contourné que Tura et Cossa, possédait autant d'imagination, de noblesse et de vivacité. La " Pala Portuense " (fig. 556), exécutée en 1480, l'œuvre la plus importante que nous ayons conservée de lui, avec la prédelle de Dresde, nous porte à croire qu'il n'y avait rien d'exagéré dans la description magnifique, laissée par Vasari, des fresques, malheureusement détruites, de la chapelle Garganelli, à Bologne. Peintre de la cour de Ferrare, très largement rétribué, Roberti était le favori d'Éléonore d'Aragon, du cardinal Hippolyte et du jeune duc Alphonse, qui l'emmena à Rome. En 1490, on le chargea des grandes décorations pour les noces d'Isabelle d'Este.

Cet artiste, actif et fécond, réussit, dans sa courte vie, à exécuter des œuvres nombreuses, où la maigreur caractéristique des figures accentue leur agitation dramatique ; son influence sur beaucoup de peintres fut considérable, entre autres sur Bernardo Parenzano ou Parentino (Voir p. 100), esprit éclectique, qui se réclamait aussi de Mantegna et de Domenico Morone, sur le Modénais Francesco Bianchi-Ferrari, dit " Frare" (1481-1510), artiste soigneux de l'expression sentimentale, sévère dans le choix de ses modèles, comme le prouve sa *Crucifixion*, au musée d'Este (fig. 558), mieux que son *Annonciation*, terminée par Gian Antonio Scaccieri. Lodo-



Fig. 558. — Franc. Bianchi-Ferrari.
Crucifixion.
(Modène, Musée d'Este.) *(Cliché Alinari.)*



Fig. 559. — Ortolano.
Déposition de Croix.
(Rome, Galerie Borghèse.)
(Cliché Anderson.)

vico Mazzoli, dit " Mazzolino " (1478-1528 ; fig. 560), ne resta pas insensible à l'exemple de Boccaccino (Voir p. 192) ; il produisit une quantité de petits tableaux très soignés, d'un beau coloris, très mouvementés, mais avec de fréquentes répétitions et des types souvent grotesques. Gian Battista Benvenuti, dit " l'Ortolano" (1460 ?-1529) parut d'abord avoir avec Mazzolino certaines affinités ; par la suite, il manifesta un tempérament bien différent, capable de donner à ses toiles de la grandeur, de l'intensité dramatique et une vraie chaleur de coloris. Sa *Déposition de Croix*, au musée Borghèse (fig. 559), empreinte d'une réelle solennité, est un des tableaux les plus remarquables de l'école ferraraise. Ercole Grandi (1465 ? - 1535? ; fig. 557) vécut plus avant dans le XVIe siècle, mais, au point de vue de l'art, il retardait sur ses contemporains et restait quattrocentiste, bien qu'à l'exemple de Costa et de Francia il ait su animer ses tableaux en y répandant plus de lumière.



Fig. 560. — Lod. Mazzolino.
Nativité.
(Florence, Offices.) (Cliché Alinari.)

Avec ces deux derniers peintres s'ouvre, à Bologne, une période artistique nouvelle. Lorenzo Costa (1460-1535) se rendit de Ferrare à Bologne et y prolongea son séjour jusqu'à la chute des Bentivoglio, en 1506 ; de là il passa à Mantoue, où il prit la place de Mantegna. Les vieux chroniqueurs ferrarais le désignent comme le maître de Francia ; ceux de Bologne le regardent comme son élève. Mesquines vanités régionales ! La vérité est qu'ils se soutinrent mutuellement, travaillant ensemble de bonne harmonie en



FIG. 561. — FRANC. FRANCIA
LA VIERGE ET L'ENFANT
AVEC DIVERS SAINTS.
(Parme, Musée.) (Cliché Alinari.)

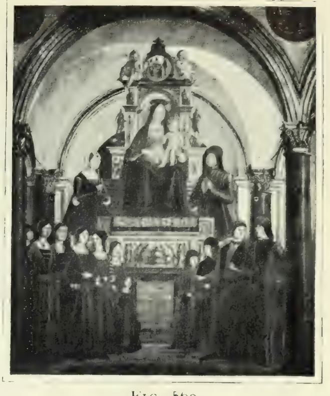


FIG. 562.
LORENZO COSTA.
LA FAMILLE DE JEAN II.
(Cliché Dell' Emilia.)

divers lieux, au palais Bentivoglio, aujourd'hui détruit, à la petite église de Santa Cecilia, à l'église de la Miséricorde et ailleurs. L'influence de Roberti sur Costa se reconnaît facilement dans ses *Triomphes* et dans les portraits de la famille de Jean II Bentivoglio (fig. 562), à la chapelle érigée par ce prince à San Giacomo. Plus tard, attiré par la splendeur dramatique et la douceur de Francia, Costa modifia son style, mais, quoiqu'il survécût à Léonard, à Raphaël et même au Corrège, il ne se sentit jamais assez d'énergie pour affronter la " manière moderne ". Son voyage à Rome, en 1503, n'influa en rien sur son esprit essentiellement conservateur. Ce fut un artiste aimable, toujours noble dans la recherche des types, parfois un peu banal et mou dans la composition ; mais, capable d'équilibre dans les sujets simples, il lui arrive d'atteindre



FIG. 563. — AMICO ASPERTINI.
SAINT AUGUSTIN BAPTISÉ PAR
SAINT AMBROISE.
(Lucques, Église San Frediano.)
(Cliché Alinari.)

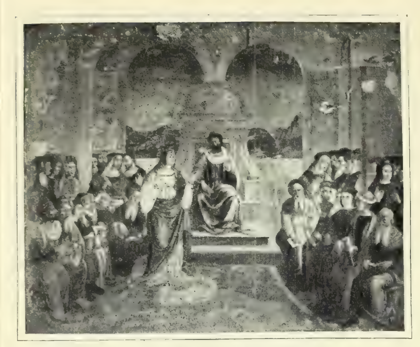


Fig. 564. — Alessandro Araldi.
Dispute de Sainte Catherine.
(Parme, Cellule de la Sainte.) *(Cliché Anderson.)*

au grandiose, notamment dans le retable de la chapelle Baciocchi, à San Petronio (1492), son chef-d'œuvre, à notre avis, même au point de vue du coloris. Ses portraits sont bons, et, dans le paysage, il surpasse Francia.

L'art ferrarais fut grand par sa méthode, par la sévérité de son effort réaliste, mais souvent dur, pour ne pas dire brutal. Il va jusqu'à paraître dédaigner le secours du sentiment et de la beauté. Francia eut le mérite d'allier aux mêmes éléments techniques un charme doux et expressif ; aussi finit-il par éclipser la gloire des prédécesseurs qui lui avaient préparé le terrain avec tant de sûreté.

Francesco Raibolini, né à Bologne vers 1450, y mourut en 1517 ; il fut appelé *Francia*, par suite d'une abréviation ou d'une corruption habituelle du nom de Francesco. C'était un talent fin, doué d'aptitudes multiples ; il peignait tour à tour des tableaux, des fresques, des vitraux, frappait des monnaies, gravait des nielles et possédait, dans ses plus subtiles recherches, l'art de l'orfèvre. Travailleur acharné comme Raphaël, pendant vingt ans de labeur sa production fut considérable ; il forma une nuée d'élèves, attirés par sa réputation d'artiste et de maître bienveillant et habile. Dans son journal, il en note plus de deux cents.



Fig. 565. — Pellegrino Munari.
La Vierge et l'Enfant entourés de Saints.
(Modène, Église San Pietro.)
(Cliché Alinari.)

Ce qu'il y a surtout d'admi-

rable dans sa peinture, c'est le sentiment, et c'est aussi la pâte serrée de son coloris, qu'il n'abandonna pas à l'apparition des techniques nouvelles ; mais ses moyens d'expression et son imagination sont limités (fig. 542). A la vue de ses Madones au doux visage de rêve, pleines de suavité féminine et de tranquille piété, on se prend à l'aimer (fig. 561). Quand, au contraire, le sujet exige de la vigueur dramatique, il ne réussit pas à dissimuler sa faiblesse. Il est incapable de réaliser un ensemble et se perd en mille détails, comme pour se donner le change à lui-même. Les *Funérailles de Sainte Cécile* en sont la preuve ; ceci d'ailleurs ne doit pas nous consoler de la perte de ses grandes fresques, disparues lors de la destruction du palais Bentivoglio.

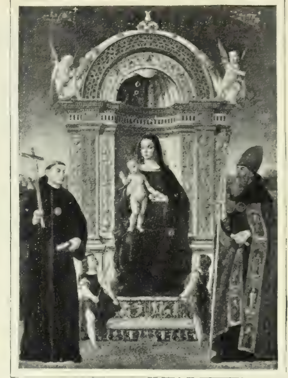


FIG. 566. — BERNARDINO LOSCHI. VIERGE ET SAINTS. *(Modène, Musée d'Este.)* *(Cliché Anderson.)*



FIG. 567. — F. MAZZOLA. PORTRAIT. *(Milan, Musée de Brera.)* *(Cliché Alinari.)*

Parmi ses élèves, on cite aujourd'hui plus spécialement son fils Giacomo (1485-1557), son neveu Giulio († 1540), et Timoteo Viti d'Urbin (1467-1524), qui, rentré dans sa patrie, devint le maître de Raphaël et ne tarda pas à modifier sa manière. Le charmant Gian Maria Chiodarolo (1490-1520), Amico Aspertini (1474-1552 ; fig. 563), esprit fantasque, aussi bien dans la vie de tous les jours qu'au



FIG. 568. — GIOV. FRANCESCO DA RIMINI. LES ANGES SERVENT SAINT DOMINIQUE ET SES DISCIPLES. *(Pesaro, Ateneo.)* *(Cl. I. I. d'Arti Grafiche.)*



Fig. 569. — Leonardo Scaletti. Madone et Saints.
(Faenza, Pinacothèque.) *(Cliché Alinari.)*

point de vue artistique. Pellegrino Munari (1460?-1523? ; fig. 565) (de Modène) est appelé par Vasari " l'ornement de son siècle ". D'abord, il imita Bianchi et ensuite Costa. Attiré par la renommée de Raphaël, il se rendit à Rome, mais il ne s'aventura pas dans des voies nouvelles. Il fut tué à son retour dans sa patrie. Marco Meloni (de Carpi) (début du XVIe siècle) joignit une vive admiration pour le Pérugin à celle que lui inspiraient déjà Francia et Costa. L'art des deux peintres des Bentivoglio eut un écho jusqu'à Parme, par l'intermédiaire de Gian Francesco Maineri (1486-1504) et d'Alessandro Araldi (1460?-1528), artiste sans originalité, qui osa reproduire des *motifs* de Mantegna, de Léonard, de Raphaël, de Pinturicchio, puisant à tous les trésors pour ne créer que des œuvres médiocres (fig. 564). Le milieu artistique de Parme hésitait entre diverses tendances et s'épuisait en tentatives stériles. Benedetto Bembo et d'autres décorateurs y apportaient la manière de Crémone (Voir p. 192) ; Francesco Tacconi († 1491 ?), quoiqu'il fût lui-même crémonais, introduisait à Parme le style de Bellini (Voir p. 55 et 57) ainsi que Cristoforo Caselli, dit " dei Temperelli " (1500 ?-1521), et Filippo Mazzola (1460 ?-1505 ; fig. 567), qui, pour les portraits, s'inspirait habilement d'Antonello de Messine. On définit mal les influences qui agirent sur Jacopo Loschi (1425 ?-1504), hésitant entre des courants divers, peut-être élève de Bartolomeo Grossi († 1468), avec lequel il



Fig. 570. — Francesco et Bernardino da Cotignola. — La Vierge et l'Enfant avec divers Saints.
(Milan, Musée de Brera.)
(Cl. I. I. d'Arti Grafiche.)



Fig. 571.
Baldassarre Carrari.
Madone.
(Ferrare, Collection Massari.)

travailla d'abord, et dont il épousa la fille. En 1496, on le trouve établi à Carpi, où il mourut. Quelques-uns de ses frères furent peintres également, entre autres Giovanni, auteur d'un retable à Pesaro. Les fils de Jacopo Loschi demeurèrent à Carpi sous la protection des Pio ; deux d'entre eux, Cosimo et Bernardino (fig. 566), peignirent à leur tour.

En Romagne, les artistes ne surent pas davantage adopter une direction uniforme et fondre harmonieusement les multiples influences qui, semblables à des ruisseaux timides, dérivaient de la Vénétie, de Bologne, de la Toscane et des Marches. Giovanni Francesco da Rimini (1458-1471 ; fig. 568) imita la manière péruginesque de Bonfigli ; ses œuvres sont dispersées entre Bologne et Atri ; là, il fut associé à d'autres peintres pour décorer l'abside du Dôme, puis il travailla à Faenza. Une foule d'artistes de moindre importance y gagnaient leur vie en décorant les célèbres faïences. Leonardo Scaletti (mort avant 1495 ; fig. 569) s'inspira tantôt de Pier della Francesca, tantôt des Ferrarais, qu'admirait Giovanni da Oriolo ou da Riolo (1449-1461). Plus tard, G.-B. Utili (qui peignit de 1505 à 1515) fut fidèle aux exemples de Pollaiolo, de Verrocchio et de Ghirlandaio (fig. 572). A Ravenne, l'influence de Bellini s'éteint avec Rondinelli. On ne peut, en effet, ranger, parmi ceux qui se rattachent à son école, Bernardino (1460 ?-1509) et Francesco Zaganelli (1465 ?-1531), appelés les Cotignola, du nom de leur pays d'origine, dont les œuvres (fig. 570) révèlent nettement l'in-



Fig. 572. — G.-B. Utili.
Madone.
(Ravenne, Académie.)
(Cl. I. I. d'Arti Grafiche.)

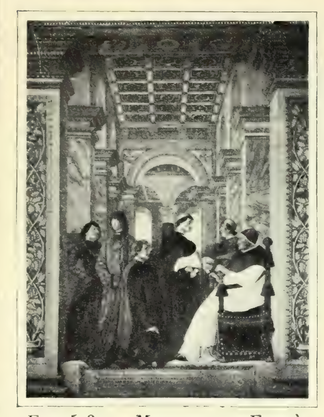


Fig. 573. — Melozzo da Forlì.
Sixte IV nomme Platina son Bibliothécaire.
(Rome, Pinacothèque Vaticane.)
(Cliché Alinari.)

fluence ferraraise, notamment d'Ercole Roberti, celle de l'école de Forlì et de Palmezzano.

Parmi les Romagnols, un seul artiste vraiment grand s'élève au-dessus des autres, Melozzo degli Ambrosi, appelé plus généralement Melozzo da Forlì (1438-1494).

Aujourd'hui, on a toute raison de croire que Melozzo a surtout étudié l'œuvre de Pier della Francesca, qui avait travaillé à Rimini et dans les Marches. Il y a aussi des affinités évidentes entre sa manière et celle de Juste (de Gand) ; la preuve en est l'embarras où l'on se trouve quand il s'agit d'attribuer à l'un ou à l'autre certaines figures allégoriques de la Musique, de la Rhétorique, de l'Astronomie, de la Dialectique, jadis à Urbin, maintenant à Berlin et à Londres, ainsi que le portrait de Frédéric de Montefeltro avec son fils·Guidobaldo, de la Galerie Barberini, à Rome.

Cette affinité pourrait bien dériver de l'influence que Pier della Francesca exerça sur les deux artistes ; peut-être aussi les œuvres de Melozzo ont-elles vivement impressionné Juste de Gand. Celui-ci, en effet, apparaît à Urbin en 1473, lorsque Melozzo, âgé de trente-six ans, y avait déjà exécuté des travaux remarquables, et qu'il travaillait depuis plus d'un an, pour le compte de Sixte IV, à décorer l'abside des Saints-Apôtres de Rome. Un acte inouï de vandalisme a détruit, en 1711, presque toutes ces peintures, dont il ne reste que de rares fragments, partagés entre le Quirinal et la

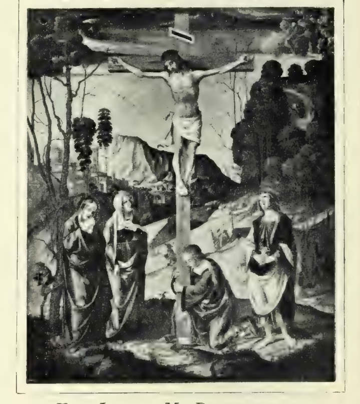


Fig. 574. — M. Palmezzano.
Crucifixion.
(Florence, Offices.) *(Cliché Anderson.)*

Sacristie de Saint-Pierre. Mais Rome conserve toujours la fresque que le pape avait commandée en souvenir de la fondation de la Bibliothèque Vaticane : on l'y voit chargeant Platina d'administrer ses collections, en présence de quatre témoins (fig. 573). La vigueur avec laquelle sont rendus tous les personnages montre le talent de Melozzo dans l'étude des différents caractères ; tandis que l'ange de l'*Annonciation*, aux Offices, et les anges des Saints-Apôtres (fig. 575) révèlent un sens exquis de la beauté et de la grâce, la petite coupole de Loreto témoigne d'une connaissance magistrale de la perspective, digne d'un élève de Pier della Francesca.



FIG. 575. — MELOZZO DA FORLÌ. — ANGE.
(Rome, Sacristie de Saint-Pierre.)
(Cliché Anderson.)

On aurait été en droit d'espérer qu'une école florissante dût naître de l'enseignement et de l'exemple de Melozzo. Son élève et son collaborateur, Marco Palmezzano (1456-1538 ? ; fig. 574), avait acquis avec lui une certaine fermeté de coloris et de la noblesse dans la composition ; mais il lui manquait la fraîche inspiration et la vivacité. Ses tableaux sont nombreux, peints avec conscience et exactitude ; cependant, l'âme du maître n'illumine pas ses figures. L'influence de Melozzo se fait sentir jusqu'à un certain point chez Gaspare Sacchi d'Imola, mort après 1521, chez Baldassarre Carrari le Jeune (1460 ?-1518 ? ; fig. 571), qui se réclamait surtout de Costa et de Rondinelli, et enfin chez les deux Zaganelli, par l'entremise de Palmezzano. Mais bientôt les œuvres seules du peintre de Forli rappelèrent son souvenir. D'autres gloires réclamaient l'attention du public.

BIBLIOGRAPHIE. — Pour les œuvres d'art de l'Émilie, d'un caractère général, consulter les guides des villes et la bibliographie des chapitres XX et XXI. — Vasari, *Le Vite*. — Baldinucci, *Notizie dei Professori del disegno*. — Lanzi, *Storia pittorica*. — Rosini, *Storia della Pittura italiana*. — Crowe et Cavalcaselle, *Storia della Pittura italiana*. — Meyer, *Allgemeines Künstler-Lexikon*. — U. Thieme et F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*. — J. Burckhardt, *Le Cicerone*. — Morelli, *Le Opere dei Maestri italiani*; *Della Pittura italiana*. — Berenson, *North Italian Painters of the Renaissance*. — C. Ricci, dans *Die Galerien Europas*, Leipzig, 1909. — Venturi, *Storia dell' Arte italiana*, t. V. — Malvasia, *Felsina pittrice*, Bologne, 1841. — C. Ricci, *La Pittura romanica nell' Emilia e gli Affreschi sulle arche di San Giacomo in Bologna*, Bologne, 1886. — C. Laderchi, *La Pittura ferrarese*, Ferrare, 1857. — G. Baruffaldi, *Vite de' Pittori e Scultori ferraresi*, Ferrare, 1846-1848. — A. Spinelli, *Versi del Quattrocento e del Seicento attinenti a Pittori e a Cose d'Arte tratti da mss. estensi*, Carpi, 1892. — F. Ceretti, *Biografie Mirandolesi*, Mirandola, 1901-

1905. — Campori, *Notizie dei Miniatori dei Principi estensi*. dans les *Atti e Memorie della R. Deput. di Sortia Patria per le Provincie modenesi e Parmensi*, 1872. — Hermann, *Zur Geschichte der Miniaturmalerei am Hofe der Este*, dans le *Jahrbuch der Kunsthist. Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, 1900. — F. Malaguzzi-Valeri, *La Miniatura a Bologna*, dans l'*Archivio Storico italiano*, 1896 ; *I Codici miniati di Niccolò di Giacomo da Bologna e della sua Scuola in Bologna*, dans les *Atti e Memorie della R. Deput. di Storia Patria per la Romagna*, 1892 ; *La Collezione delle Miniature dell' Archivio di Stato di Bologna*, dans l'*Archivio Storico dell' Arte*, 1894 ; *Catalogo delle Miniature e Disegni posseduti dall' Archivio di Stato di Bologna*, dans les *Atti e Memorie della R. Deput. di Storia Patria per la Romagna*, 1898. — L. Ciaccio, *Appunti intorno alla Miniatura bolognese del secolo XV, Pseudo Niccolò e Niccolò di Giacomo*, dans l'*Arte*, t. X, 1907. — R. Baldani, *La Pittura a Bologna nel sec. XIV*, Bologne, 1908. — L. Frati, *Un Polittico di Vitale da Bologna*, dans la *Rassegna d'Arte*, 1909. — V. Lazzarini, *Documenti relativi alla Pittura padovana del sec. XV, con illustrazione e note di Andrea Moschetti*, Venise, 1909. — Brach, *Giottos Schule in der Romagna*, Strasbourg, 1902. — Vitzthum, *Ueber Giottos Schule in der Romagna*, dans le *Kunstgeschichtliche Gesellschaft Sitzungsbericht*, t. III, 1905. — F. Hermain, *Gli Affreschi di G. Baronzio da Rimini e dei suoi Seguaci in Tolentino*, dans le *Boll. della Società filologica romana*, t. VII, 1905. — T. Gerevich, *Sull' Origine del Rinascimento pittorico in Bologna*, dans la *Rassegna d'Arte*, t. VI, 1906, et t. VII, 1907. — G.-B. Costa, *Notizia dei Pittori riminesi*, Rimini, 1762. — L. Tonini, *Di Bittino e della sua Tavola di San Giuliano in Rimini*, dans les *Atti e Memorie della Deput. di Storia Patria per le Prov. di Romagna*, t. II, Bologne, 1866. — F. Malaguzzi-Valeri, *Pittura reggiana nel Quattrocento*, dans la *Rassegna d'Arte*, t. III, 1903. — R.-H. Benson, *Illustrated Catalogue of Works of the School of Ferrara-Bologna*, Londres, 1894. — G. Campori, *I Pittori degli Estensi nel sec. XV*, Modène, 1886. — A. Venturi, *La Pittura modenese del sec. XV*, dans l'*Archivio storico dell' Arte*, t. III, 1890 ; *La Pittura bolognese nel sec. XV* (*ibid.*) ; *Maestri ferraresi del Rinascimento*, dans l'*Arte*, t. VI, 1903 ; *Pittori della Corte ducale a Ferrara nella prima decade del sec. XV*, dans l'*Archivio storico dell' Arte*, t. VII, 1894 ; *Arte ferrarese nel periodo d'Ercole I d'Este*, dans les *Atti e Memorie della Deput. di Storia Patria per la Romagna*, t. XVII, 1888 ; *La Pittura parmigiana nel sec. XV*, dans l'*Arte*, t. III, 1900 ; *La R. Galleria Estense in Modena*, Modène, 1882. — C. Ricci, *La Regia Galleria di Parma*, Parme, 1896. — F. Argnani, *La Pinacoteca Comunale di Faenza*, Faenza, 1881. — G. Campori, *Delle Opere di Pittori modenesi che si conservano nella I. Galleria del Belvedere a Vienna*, Modène, 1844 ; *Delle Opere di Pittori modenesi che si conservano nella Galleria degli Uffizi in Firenze*, Modène, 1845. — C.-F. Marcheselli, *Pitture nelle Chiese di Rimini*, Rimini, 1754. — A. Venturi, *Nelle Pinacoteche minori d'Italia*, dans l'*Archivio storico dell' Arte*, t. VI, 1893 ; *I Pittori ferraresi del 400 nel Catalogo di Bernardo Berenson*, dans l'*Arte*, 1908. — G. Frizzoni, *Arte italiana del Rinascimento*, Milan, 1891. — J. Von Schlösser, *Tommaso da Modena und die ältere Malerei in Treviso cit.* — G. Bertoni et E.-P. Vicini, *Tommaso da Modena pittore modenese del sec. XIV*. — E.-P. Vicini, *Di un' antica Ancona dell' Altar maggiore della Cattedrale di Modena*, Modène, 1908. — J. Neuwirth, *Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen*, dans les *Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens*, t. I, 1896. — J. Neuwirth, *Prag* (*Berühmte Kunststätten*, n° 8), Leipzig, 1891. — H. Lambert, *Aus böhm. Kunstleben unter Karl IV.*, dans la *Œsterr. Ungar. Revue*, t. XXIV. — Federici, *Memorie trevigiane sulle Opere di disegno*, Venise, 1803. — P. Bortolotti, *Di un Murale dipinto nel 1334 scopertosi nel 1882 nel lato esterno settentrionale del Duomo di Modena*, dans les *Atti e Memorie della R. Deput. di Storia Patria per le Provincie modenesi*, série 4, t. I, 1892 ; *Intorno a un quadro di fra' Paolo da Modena*, dans les *Memorie della R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Modena*, t. VI, série II. — N. Baldoria, *Un Quadro di fra' Paolo da Modena nella R. Galleria Estense*, dans la *Rassegna Emiliana*, 1888 ; *Ancora sul quadro di fra' Paolo da Modena* (*ibid.*). — G. Bertoni et E.-P. Vicini, *Barnaba da Modena*, dans la *Rassegna d'Arte*, t. III, 1903 ; *Niccolò da Reggio*, dans la *Rassegna d'Arte*, t. III, 1903. — L.-N. Cittadella, *Ricordi e Documenti intorno alla vita di Cosimo Tura*, Ferrare, 1866. — A. Venturi, *Cosmé Tura e la Cappella di Belriguardo*, dans *Buonarroti*, 1885 ; *Cosmé Tura genannt Cosmé*, dans le *Jahrb. der königl. preuss. Kunstsamml.*, t. IX, p. 3. — F. Harck, *Verzeichnis der Werke des Cosma Tura*, dans le *Jahrb. der königl. preuss. Kunstsamml.*, t. IX, p. 34. — G. Gruyer, *Cosimo Tura*, Paris, 1892. — F. Harck, *Die Fresken im Palazzo Schiffanoia zu Ferrara*, dans le *Jahrb. der königl. preuss. Kunstsamml.*, t. V, p. 99. — A. Venturi, *Gli Affreschi del Palazzo di Schiffanoia in Ferrara*, Bologna, 1885. — W. Bode, *Der Herbst von Francesco Cossa in der Berliner Gallerie*, dans le *Jahrb. der königl. preuss. Kunstsamml.*, t. XVI, p. 88. — L. Frati, *La Morte di Francesco del Cossa*, dans l'*Arte*, 1900, fasc. V-VIII. — A. Venturi, *Ercole de' Roberti*, dans l'*Archivio storico dell' Arte*, 1889. — F. Harck, dans le *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1894, p. 312 ; *Ercole Grandi*, dans l'*Archivio storico dell' Arte*, t. I, 1888. — G. Gruyer, *Les Livres à gravures sur bois publiés à Ferrare*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2, t. XXXVIII, p. 89. — A. Venturi, *Francesco*

Bianchi Ferrari, dans l'*Arte*, t. I, 1898. — Frizzoni, *Il Museo Borromeo in Milano*, dans l'*Archivio storico dell' Arte*, 1890, p. 363. — A. Venturi, *Un Quadro di Bernardo Parenzano*, dans l'*Arte*, 1898, p. 357; *Appunti sul Museo Civico di Verona*, dans la *Madonna Verona*, 1907, n° 1. — A. Munoz, *Dipinti di Bernardino Parenzano nel Museo Civico di Vicenza*, dans le *Bollettino d'Arte*, t. II, p. 7. — G. Baruffaldi, *Vite di Benedetto Coda e Domenico Panetti*, Padoue, 1847; *Vita di Lodovico Mazzolino*, Ferrare, 1843. — A. Venturi, *Lodovico Mazzolino*, dans l'*Archivio storico dell' Arte*, t. III, 1890: *Lorenzo Costa*, dans l'*Archivio storico dell' Arte*, t. I, 1888. — E. Jacobsen, *Lorenzo Costa und Francesco Francia*, dans le *Jahrb. der königl. preuss. Kunstsamml.*, t. XX, p. 159. — I.-A. Calvi, *Memorie della Vita e delle Opere di Franc. Raibolini detto il Francia*, Bologne, 1812. — T. Gerevich, *Francesco Francia*, dans la *Rassegna d'Arte*, t. VIII, 1908. — C. Ricci, *La Madonna del Terremoto dipinta dal Francia*, dans la *Vita Italiana*, 1897. — L. Frati, *Un Contratto autografo del Francia*, dans la *Nuova Antologia*, 1907-1916. — Montgomery Carmichael, *Francia's Masterpiece*, Londres, 1909. — G. Cantalamessa, *Il Francia e gli Eredi del Francia*, dans les *Saggi di Critica d'arte*, Bologne, 1890. — E. Jacobsen, *I Seguaci del Costa e del Francia a Bologna*, dans l'*Arte*, 1905. — L. Testi, *Simone dei Martinazzi alias Simone delle Spade*, dans l'*Arte*, t. VIII, 1905. — A. Venturi, *Amico Aspertini*, dans l'*Archivio Storico dell' Arte*, t. IV, 1891. — A. Fabriczy, *Un Taccuino di Amico Aspertini*, dans l'*Arte*, t. VIII, 1905. — A. Ronchini, *Il Pittore Daniele da Parma*, Parme, s. d. — G.-F. Ferrari-Moreni, *Intorno a un Dipinto in tavola di Pellegrino Munari*, Modène, 1867. — C. Ricci, *Alessandro e Josafat Araldi*, dans la *Rassegna d'Arte*, t. III, 1903; *Filippo Mazzola*, dans *Napoli Nobilissima*, t. VII, 1898. — A. Moschetti, *Il Maestro di Filippo Mazzola*, Padoue, 1908; *Giov. Francesco pittore da Rimini*, dans le *Bollettino della Società fra' gli Amici dell' Arte per la Provincia di Forlì*, Forlì, 1895, n° 2. — C. Ricci, *Giov. Francesco da Rimini*, dans la *Rassegna d'Arte*, t. II et III, 1902-1903. — C. Malagola, *Memorie storiche sulle Maioliche di Faenza*, Bologne, 1880. — F. Argnani, *Le Ceramiche e Maioliche faentine*, Faenza, 1889; *Il Rinascimento delle Ceramiche maiolicate in Faenza*, Faenza, 1898. — P. Toesca, *Di un Pittore emiliano del Rinascimento*, dans l'*Arte*, t. X, 1907. — C. Ricci, *Un gruppo di Quadri di G. B. Utili*, dans la *Rivista d'Arte*, t. IV, 1906; *I Cotignola*, dans la *Rassegna d'Arte*, t. IV, 1904. — P. Gianuizzi, *Antonio da Faenza*, dans l'*Arte e Storia*, t. XIII, 1894. — F. Argnani, *Sul Pittore Giovanni da Oriolo*, Faenza, 1899. — A. Venturi, *I Pittori degli Erri o del R.*, dans l'*Archivio storico dell' Arte*, t. VII, 1894. — F. Malaguzzi-Valeri, *Alcune notizie sui Pittori Maineri*, dans l'*Archivio storico dell' Arte*, t. IV, 1891. — A. Venturi, *Gran Francesco Maineri da Parma*, dans l'*Arte*, t. X, 1907; *Alcune Memorie intorno al Pittore Marco Melozzo da Forlì*, Forlì, 1834. — A. Schmarsow, *Melozzo da Forlì*, Berlin, 1886; *Ottaviano Ubaldini in Melozzos Bild und Giovanni Santis Versen*, dans le *Jahrb. der königl. preuss. Kunstsamml.*, t. VIII, p. 67; C. Grigioni, *Per la Storia della Pittura in Forlì*, dans le *Bollettino della Società fra gli Amici dell' Arte per la Provincia di Forlì*, 1895, n°s 5 et 9; *Notizie biografiche su Melozzo da Forlì*, dans le même *Bollettino*, Forlì, 1895, n° 11; *Notizie inedite di Marco Melozzo*, dans le même *Bollettino*, 1895, n° 3. — A. Venturi, *Melozzo da Forlì*, dans le même *Bollettino*, 1894, n°s 7 et 8. — W. Bode, *L'Astronomia di Melozzo da Forlì*, dans le *Jahrb. der königl. preuss. Kunstsamml.*, t. VII, Berlin, 1886, p. 229. — E. Müntz, *Les Peintures de Melozzo da Forlì et de ses Contemporains à la Bibliothèque du Vatican d'après les Registres de Platina*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2, t. XII, p. 369. — A. Munoz, *Studi su Melozzo da Forlì*, dans le *Bollettino d'Arte*, t. II, 1908. — E. Calzini, *Memorie su Melozzo da Forlì*, Forlì, 1892. — G. Cantalamessa, *L'Affresco dell' Annunziazione al Pantheon*, dans le *Bollettino d'Arte*, 1909. — G. Casati, *Intorno a Marco Palmezzani*, Forlì, 1844. — E. Calzini, *Marco Palmezzano*, dans l'*Archivio Storico dell' Arte*, t. VII, 1894. — C. Grigioni, *Baldassarre Carrari il Giovane*, dans l'*Arte e Storia*, t. XV, 1896. — G. Campori, *Gli Artisti italiani e stranieri negli Stati Estensi*, Modène, 1855. — M. Caffi, *Dei Canozzi o Genesini Lendinaresi maestri di Legname del sec. XV*, Lendinara, 1878.





Fig. 576. — Francesco Primaticcio. — César fait bruler les Souvenirs de Pompée.
(Mantoue, Palais du Té.) *(Cliché Alinari.)*

CHAPITRE XXIV

L'ÉMILIE

LA PEINTURE AU XVIe SIÈCLE. — LE CORRÈGE

LE DÉBUT DU XVIe SIÈCLE : L'INFLUENCE DE RAPHAËL ET CELLE DES VÉNITIENS. — FERRARE : DOSSO DOSSI. — PARME : LE CORRÈGE ; SON ÉCOLE : LE PARMESAN.

Si l'on en croit Vasari, Michel-Ange aurait traité Francia de lourdaud. Un jour, rencontrant un fils du maître de Bologne, qui était fort joli garçon, il lui aurait dit : " Ton père réussit mieux les figures vivantes que les figures peintes. " Le même Vasari raconte comment Francia reçut de Raphaël la *Sainte Cécile* : en ouvrant la caisse qui la renfermait, " il fut si émerveillé qu'il reconnut son erreur et la folle présomption qui l'avait égaré. La douleur s'empara de lui et il mourut peu après. " Qu'elles soient vraies ou non, et l'examen des dates prouve que la seconde est fausse, ces anecdotes de Vasari font comprendre les sentiments éprouvés par les vieux artistes de la fin du XVe siècle en présence des œuvres de la nouvelle génération. On se rappelle Verrocchio jetant son pinceau devant l'ange peint par Léonard ; Luca Moser de Weil n'écrivait-il pas sous un de ses tableaux : " C'est de l'art dont personne ne veut plus entendre parler. "

Dans toute l'Émilie et surtout à Bologne, il n'était bruit que des miracles accomplis par Raphaël au Vatican. Sa renommée ne fit que s'accroître quand, en 1516 et en 1517, deux de ses œuvres

parvinrent à Bologne et à Plaisance, la brillante *Sainte Cécile* et la *Madone de Saint-Sixte*, la plus divine de toutes les peintures, non seulement de Raphaël, mais de tout l'art italien. Les jeunes peintres exultèrent et les défections commencèrent dans les écoles jusqu'alors florissantes. Parmi les premiers qui se rapprochèrent de Raphaël et qui contribuèrent par la gravure à sa gloire et à la diffusion de ses œuvres, fut le Bolonais Marcantonio Raimondi (1488?-1534?), suivi de Giulio Bonasone (1521-1574) (de la même ville), de Marco Dente (de Ravenne), tué pendant le sac de Rome (1527), et d'Enea Vico (de Parme) (1541-1567). En grand nombre, les peintres de l'Émilie se laissèrent entraîner dans l'orbite du nouvel astre, surtout les Romagnols : Girolamo Marchesi, dit "le Cotignola" (1471-1540), était resté fidèle dans ses premières œuvres aux enseignements des Zaganelli, ses concitoyens ; mais il abandonna cette voie pour des formes plus larges : ses tableaux de Bologne, de Forlì et surtout celui qui est maintenant à Berlin eurent beaucoup de succès (fig. 577) ; Bartolomeo Ramenghi (1484-1542 ; fig. 578), dit "le Bagnacavallo", du nom de sa ville natale, Biagio Pupini dalle Lame (1490-1530) et Innocenzo Francucci d'Imola (1493-1550 ; fig. 579) subissent d'abord l'influence de Francia, puis celle de Raphaël. Ramenghi se réclame aussi de Dosso Dossi, dont il réussit à imiter le coloris d'une manière frappante ; Francucci, au contraire, malgré sa prétendue solennité et le fini de son exé-



FIG. 577. — GIROLAMO MARCHESI, DIT "LE COTIGNOLA". SAINT BERNARD. *(Berlin, Musée.)*



FIG. 578. — BARTOLOMEO RAMENGHI, DIT "LE BAGNACAVALLO". CIRCONCISION. *(Paris, Louvre.)* *(Cliché Alinari.)*



FIG. 579. — INNOC. FRANCUCCI DA IMOLA. — MARIAGE DE SAINTE CATHERINE.
(Bologne, San Giacomo Maggiore.)
(Cliché Alinari.)

cution, ne s'éleva pas au-dessus du médiocre. Son coloris est d'une crudité désagréable ; les chairs ressemblent à de la terre cuite ; des vêtements rouges aux reflets jaunes voisinent avec des draperies d'un vert criard. Raphaël avait usé des couleurs changeantes, mais Innocenzo en abusa : c'est le premier des peintres qui cultivèrent à outrance ces tons et marquèrent une date dans l'art bolonais. A Ravenne, l'influence de Raphaël fut moins intense, mais plus durable, grâce à Luca Longhi (1507-1580 ; fig. 580), talent suave et timide ; il en fut de même à Faenza avec Giacomo Bertucci (1501 ?-1579), avec Giulio Tonducci (1513 ?-1583 ?) et avec Marco Marchetti († 1588), dont les petites toiles peuplées d'une foule grouillante et les *grotesques* pleins de vivacité furent appréciés jusqu'à Florence et à Rome. Cette influence de Raphaël se manifesta aussi à Forlì, chez Francesco Menzocchi (1502-1572), mais pour peu de temps, car ce peintre oscillait sans cesse entre la manière de Palmezzano et de Genga et même de Pordenone, passait d'un coloris sombre à des teintes timides où dominaient des jaunes délicats comme de l'albâtre. Indirectement, par l'intermédiaire d'autres écoles et d'autres artistes fidèles à Raphaël, son action fut durable. Par Perin del Vaga, elle se transmit à Livio Agresti († 1580) ; par Francucci, à Prospero Fontana (1512-1597 ; fig. 582) ; par Jules Romain, au Primatice (1504-1570 ; fig. 576), son collaborateur, à Mantoue, dont la réputation de

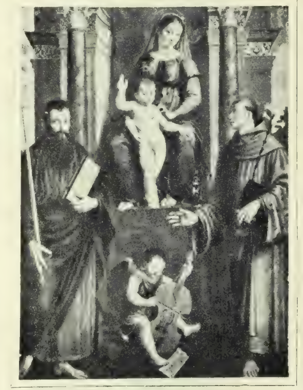


FIG. 580. — LUCA LONGHI. LA VIERGE ET L'ENFANT AVEC DIVERS SAINTS.
(Milan, Musée de Brera.)
(Cl. I. I. d'Arti Grafiche.)



FIG. 581. — NICCOLÒ DELL' ABATE.
FAMILLE DE MUSICIENS.
(Modène, Galerie d'Este.) *(Cliché Alinari.)*

grand peintre décorateur s'étendit au loin, grâce aux travaux qu'il exécuta avec le Modénais Niccolò dell' Abate (1512-1571 ; fig. 581) à Fontainebleau, pour le compte de François Ier et de Henri II.

Benvenuto Tisi, dit "le Garofalo" (1481-1559), après avoir visité Rome, se convertit, lui aussi, à la manière de Raphaël ; il joignait aux qualités de coloris et de lumière de Dosso et de Palma Vecchio un réel talent de dessinateur, sans rien perdre de la simplicité qu'il tenait de Boccaccino. Au milieu de tant de maîtres, auxquels nous ajouterons encore Panetti et Costa, il réussit à se faire un style personnel, où le coloris et les formes peuvent laisser à désirer, mais qui plaît par la dignité et la grâce (fig. 583). Doué de peu d'imagination, il se répétait souvent, jusqu'à paraître vide ; ce défaut fut plus sensible chez lui que chez d'autres, parce qu'il produisit beaucoup. Mais il convient de retrancher de son œuvre bon nombre de petits tableaux qu'on lui a constamment attribués et qui sont au contraire de Stefano Falzagalloni (1480-1551) ; celui-ci ne s'est pas borné à imiter Tisi : il l'a contrefait. Il se pourrait qu'Antonio Pirri ait fréquenté l'atelier de Bernardino Zaganelli ; plus tard, il se réclama aussi du Garofalo, comme Nicola Pisano (1499-1538), d'abord élève de Costa, et Girolamo da Carpi (1501-1556 ; fig. 584), peintre et architecte tout à la fois. Ce dernier ne resta pas indifférent à la conception artistique des disciples florentins de Michel-Ange, ni de Giovanni Luteri, dit



FIG. 582. — PROSPERO FONTANA.
DÉPOSITION DE CROIX.
(Bologne, Pinacothèque.)
(Cliché Bolognesi.)

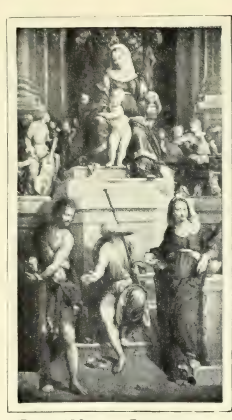


FIG. 583. — GAROFALO. VIERGE ET SAINTS. *(Modène, Galerie d'Este.) (Cliché Alinari.)*

"Dosso Dossi" (1479 ?-1542), la plus grande gloire de la peinture ferraraise. Il est possible que Dosso ait été à l'école de Costa ; dans tous les cas, il ne tarda pas à abandonner la manière circonspecte du vieux maître de Ferrare, pour suivre les exemples hardis des grands Vénitiens, surtout de Giorgione et de Titien. Grâce à lui, la peinture ferraraise acquit une nouvelle force de coloris et surtout une poésie qui, des personnages, se communique au paysage, à la composition tout entière (*Vision* de Dresde). Ses facultés d'imagination, l'attitude héroïque de ses figures, le mystère dont il enveloppe ses fonds de tableaux, lui ont valu à bon droit d'être appelé l'*Arioste de la peinture.* La *Circé* de la Galerie Borghèse (fig. 588), avec son faste pour ainsi dire oriental et la langueur de ses yeux pleins de séduction, peut être comparée à Alcine ; le *Saint Georges* du Musée de Ferrare et celui du Musée de Bréra sont proches parents de Roger et de Renaud. Même ses portraits ont quelque chose d'héroïque ; il est donc légitime de supposer une sympathie réciproque entre lui et le grand poète ; celui-ci se plut à célébrer dans le *Roland furieux* à



FIG. 584. — GIROL. DA CARPI. MIRACLE DE SAINT ANTOINE. *(Ferrare, Pinacothèque municipale.) (Cliché Alinari.)*



FIG. 585. — SCARSELLINO. — PIETA *(Rome, Galerie Corsini.) (Cliché Brogi.)*

la fois son ami, l'artiste Dosso Dossi, et Battista Dossi (1548), qui, tout en travaillant avec son frère, ne resta pas insensible à l'influence de Raphaël. Sebastiano Filippi, dit " Sebastianino " (1540 ?-1602), après s'être efforcé d'imiter Michel-Ange, revint, lui aussi, à la manière plus douce de Sanzio, comme le prouve sa *Sainte Cécile* du musée de Ferrare. Son frère Cesare († 1603 ?) acquit les ornements dits " grotesques ", à l'exemple de ceux des Loges du Vatican.



Fig. 586. — Le Corrège. — Coupole de Saint-Jean-l'Évangéliste, a Parme.
(Cliché Alinari.)

Le souffle vénitien, qui réchauffait l'art ferrarais, réussit à animer la peinture distinguée, mais froide, d'Ippolito Scarsella, dit " le Scarsellino " (1551-1620 ; fig. 585), si raffiné dans ses petits tableaux, à communiquer de l'ampleur et de beaux effets de lumière aux compositions d'Orazio Grillenzoni, de Carpi (1550 ?-1617), sculpteur en même temps que peintre, et à celle du dernier bon peintre de Ferrare, Carlo Bononi (1596-1632 ; fig. 587).

Fig. 587. — Carlo Bononi. Sainte Cécile.
(Rome, Galerie Corsini.)
(Cliché Brogi.)

Tandis que Dosso travaillait avec succès à Ferrare sous l'influence vénitienne, que le Garofalo multipliait ses aimables figures, et que les artistes romagnols, groupés autour de Bologne, alourdissaient les pures créations de Raphaël, naquit au cœur même de l'Émilie un génie vraiment original et novateur, Antonio Allegri, dit " le Corrège ", du nom de la ville (Correggio) où il vit le jour, en 1494, et où il mourut en 1534.

Tous les renseignements qu'on



Fig. 588. — Dosso Dossi. — Circé.
(Rome, Galerie Borghèse.)
(Cliché Anderson.)

répète sur son enfance sont imaginaires. On en est réduit aux conjectures au sujet de ses maîtres ; des affirmations tardives ou de simples hypothèses nous le montrent élève d'Antonio Bartolotti († 1527) dans sa patrie, de Francesco Bianchi-Ferrari à Modène et de Francia à Bologne. Il est probable qu'il apprit les premiers rudiments de l'art dans sa famille, grâce à son oncle Lorenzo Allegri, quoique celui-ci fût un peintre médiocre. Les essais surprenants du jeune homme frappèrent d'admiration ses concitoyens et les nobles seigneurs de Correggio ; ces derniers, qui étaient en constants rapports avec les Gonzague de Mantoue, l'y envoyèrent ; là il put admirer l'œuvre puissante de Mantegna et étudier les compositions de Lorenzo Costa et de Dosso. Il appartient en somme à l'école vénitienne, ainsi que le démontrent ses tableaux de jeunesse, et surtout le grand retable qu'il peignit vers l'âge de vingt ans pour l'église de San Francesco, à Correggio ; on peut le voir aujourd'hui au musée de Dresde. A cette période, marquée par l'influence dominante des souvenirs d'école, en succède une autre (1516-1517), où l'artiste cherche à se débarrasser de toute entrave et à déployer une certaine originalité dans ses œuvres. Mais il n'y réussit pas encore complètement, et ses travaux, où les teintes chaudes rappellent Dosso Dossi, sont d'une expression embarrassée et dénotent encore quelque effort. C'est



Fig. 589. — Le Corrège. — Décoration d'une Chambre.
(Parme, Ex-couvent de San Paolo.)
(Cliché Alinari.)



Fig. 590. — Francesco Maria Rondani. — Vierge et Saints. *(Cliché Alinari.)*



Fig. 591. — G. Gandini del Grano. — Vierge et Saints. *(Cliché Alinari.)*

à Parme, où il fut chargé de décorer une salle du monastère de San Paolo (fig. 589), que la personnalité du Corrège s'affirme avec éclat. A partir de ce moment, il suivait sa carrière triomphale avec un nombre d'œvres notable. Après avoir achevé les peintures du couvent de San Paolo, il orna de fresques la coupole (fig. 586) de l'église de Saint-Jean-l'Évangéliste, le bassin de l'abside abattue en 1587, et la lunette où il représenta Saint Jean à Patmos ; il y peignit en outre deux tableaux à l'huile. A la coupole du Dôme, il reproduisit à fresque l'Assomption de la Vierge, au milieu d'une myriade d'anges et de saints. Il ne semble pas que cette œuvre merveilleuse ait été admirée ou même comprise à l'origine ; elle fut bien plutôt en butte à d'âpres critiques et à des quolibets moqueurs, comme ceux d'un certain chanoine qui la compara à un *ragoût de grenouilles*. Elle était loin d'être achevée lorsqu'à la fin de 1530 le peintre revint à Correggio, où, sauf de courtes absences, il resta jusqu'à sa mort ; il travailla pour le duc de Mantoue à des tableaux mytholo-



Fig. 592. — Le Corrège. — Danaé. *(Rome, Galerie Borghèse.)* *(Cliché Alinari.)*



FIG. 593. — LE PARMESAN.
PORTRAIT D'ANTEA.
(Naples, Musée National.)
(Cliché Alinari.)

giques, entre autres une Danaé (fig. 592), une Léda, une Io, etc.

Peu d'artistes ont possédé au même degré le don inestimable de la *personnalité*. Chez lui, les traces de l'influence des Ferrarais et de Mantegna cèdent de très bonne heure la place à une manière tout individuelle de comprendre le dessin, le coloris, le clair-obscur, la vie. Dans ses compositions, il s'efforce de justifier et d'animer toutes les figures ; nous en voyons la preuve dans le *Mariage de Sainte Catherine* au Louvre, dans la Madone de Saint-Sébastien, dans celle de Saint-Pierre-Martyr et dans la *Nuit*, à Dresde tous les trois ; dans la Madone de Saint-Jérôme et dans la Madone de l'Écuelle, à Parme.



FIG. 594. — M.-A. ANSELMI.
VIERGE ET SAINTS.
(Parme, Musée.)
(Cliché Alinari.)

FIG. 595. — G. MAZZOLA-BEDOLI.
DÉTAIL DU TABLEAU DE
LA CONCEPTION.
(Parme, Musée.) *(Cliché Alinari.)*

Il fut certainement moins profond dans le choix de ses sujets que Michel-Ange et que Raphaël ; mais la puissance exceptionnelle de son art communique un élan lyrique aux motifs les plus simples. Pour lui, la *peinture* n'avait pas de secrets ; son pinceau triomphait des difficultés les plus redoutables et donnait une vision parfaite de tous les raccourcis, de tous les mouvements, presque jusqu'à l'*exagération*. La joie est chez lui

la note dominante, quoiqu'il sût au besoin exprimer aussi la douleur et l'austérité. Mais il cherchait autant que possible à échapper à la tristesse et à la mélancolie pour s'abandonner aux plus suaves, aux plus joyeuses expressions de la vie. De là, la grâce indescriptible de ses créations souriantes, en particulier des enfants.



Fig. 596. — Le Parmesan. La Vierge et Sainte Marguerite. *(Bologne, Pinacothèque.)* *(Cliché Dell' Emilia.)*

Quant à la technique, elle atteint chez lui le dernier et le plus haut développement de la peinture italienne, tant pour la perfection idéale du clair-obscur que pour la répartition de la lumière et la vivacité du coloris.



Fig. 597. — P. Tibaldi. Adoration des Bergers. *(Rome, Galerie Borghèse.)* *(Cliché Gargiolli.)*

Le cercle de son influence directe immédiate fut restreint, comme le nombre de ses disciples. Il faut reconnaître des qualités de coloris et de dessin à Giorgio Gandini del Grano (1480 ?-1518 ; fig. 591), quoique ses compositions soient un peu lourdes et confuses ; Francesco Maria Rondani (1490-1549 ? fig. 590) pèche par une certaine négligence dans l'exécution, mais ses tableaux ont de la vivacité et une belle lumière ; Michelangelo Anselmi (1491-1554) est le plus agréable des disciples du Corrège pour l'animation des

Fig. 598. — Raffaele da Reggio. — Tobie et l'Ange. *(Rome, Galerie Borghèse.)* *(Cliché Gargiolli.)*



Fig. 599. — L. Sabbatini.
Assomption de la Vierge.
(Bologne, Pinacothèque.)
(Cliché Dell' Emilia.)

figures, les tons chauds et lumineux et la dextérité de la technique (fig. 594). Né à Lucques, il avait étudié dans sa jeunesse à Sienne avec le Sodoma; en 1518, il se rendit à Parme, ville natale de son père, et se mit à travailler sous la direction d'Allegri. Les peintures de Girolamo Mazzola-Bedoli (1500-1569) se distinguent aussi par des qualités d'élégance peu communes. Son coloris est suave et transparent, mais quelquefois affaibli par l'abus des teintes légères et changeantes (fig. 595). Inférieur seulement au Corrège lui-même, Francesco Mazzola, dit "le Parmesan" (1503-1540), est supérieur à tous les artistes précédents. Fils de Filippo, il débuta dans l'atelier de ses oncles Ilario Mazzola († 1545) et Michele Mazzola († 1520), peintres très médiocres. Sa carrière artistique prit une direction nouvelle lors de l'arrivée du Corrège à Parme; mais il n'en posséda pas moins une note très personnelle, qui résista aux cinq années passées à Rome, en contact avec les œuvres de Raphaël et de Michel-Ange. Comme tant d'autres artistes, il quitta Rome à la suite du sac de 1527 et se rendit à Bologne où il exécuta divers tableaux, notamment la très belle toile de *Sainte Marguerite* (fig. 596). Après le couronnement de Charles-Quint, il rentra dans sa patrie et entreprit de décorer l'église de la Steccata ; mais son tempérament fantasque l'entraîna dans des querelles, à la suite desquelles il dut se réfugier dans la forteresse de Fontanellato, où il peignit à fresque la fable de Diane et d'Actéon. Rentré à Parme, il se remit à travailler à l'église de la Steccata, mais sans grand résultat, car il fut impliqué



Fig. 600. — Calvart.
La Vigilance.
(Bologne, Pinacothèque.)
(Cliché Anderson.)

dans de nouveaux démêlés et s'enfuit à Casalmaggiore, où il mourut à peine âgé de trente-sept ans. On reproche avec raison au Parmesan ses figures trop longues et maniérées ; mais personne ne peut lui refuser une habileté de dessin que prisait fort Paul Véronèse, un rare bonheur dans le choix des types et de la gaieté dans le coloris. Les draperies imitées de l'antique sont d'une légèreté exquise. Ses portraits magnifiques brillent par le naturel et la distinction (fig. 593).

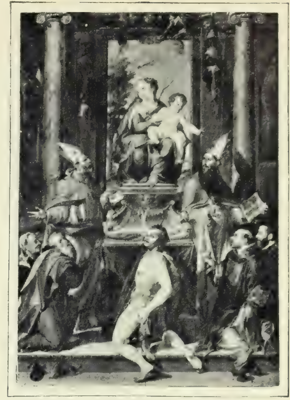


Fig. 601. — B. Passarotti. Vierge et Saints. *(Bologne, San Giacomo.)* *(Cliché Alinari.)*

La fortune artistique des Mazzola s'éteignit avec le neveu du Parmesan, Alessandro (1533-1608), comme celle des Allegri avec Pomponio (1521-1593), fils dégénéré du Corrège. Mais la semence féconde était jetée. Lelio Orsi de Novellara (1511-1587), maître de Raffaello Motta (1550-1578 ; fig. 598), empruntait au Corrège son coloris joyeux et ses raccourcis hardis, à Michel-Ange son anatomie énergique, sans réussir à se pénétrer ni de la poésie du premier, ni de la pensée du second. Nous avons déjà mentionné le meilleur disciple de Michel-Ange à Bologne, Pellegrino Pellegrini, dit "Tibaldi", comme architecte à Milan et à Bologne (Voir p. 164 et 290) ; mais ici et en Espagne, à l'Escurial, il se consacra surtout à la peinture. Ce fut vraiment un grand artiste, aux aptitudes multiples (fig. 597). Lorenzo Sabbatini (1530-1577 ; fig. 599), Orazio Samacchini (1532-1577 ; fig. 602), Bartolomeo Passarotti (1530-1592) et Cesare Aretusi (1540 ?-1612), éblouis par la hardiesse et la grandeur de Michel-Ange, s'efforcèrent de l'imiter, mais ils ne tardèrent pas à trouver plus aisé de



Fig. 602. — O. Samacchini. Couronnement de la Vierge. *(Bologne, Pinacothèque.)* *(Cliché Dell' Emilia.)*

copier la gaieté du Corrège et la grâce du Parmesan ; ils le firent avec succès, Passarotti surtout, quoiqu'il ait poussé l'admiration jusqu'à la copie servile dans le tableau de San Giacomo (fig. 601).

La plupart de ceux qui constituèrent la nouvelle école bolonaise, dite " des Carraches ", se pressaient aux ateliers de Fontana et de Calvart. Parme attirait la plupart des peintres, fascinés par l'art plein de fraîcheur du Corrège ; cet art fut bientôt gâté par de trop nombreux imitateurs, comme l'avait été celui de Raphaël et de Michel-Ange.

BIBLIOGRAPHIE. — Pour les œuvres de caractère général sur l'art de l'Émilie, les guides des villes, etc., consulter la bibliographie des chapitres précédents. — C. Ricci, *Di alcuni Quadri di Scuola parmigiana nel Museo di Napoli,* dans la *Napoli Nobilissima* t. III et IV, 1894-1895 ; dans *Die Galerien Europas,* Leipzig, 1909 — L. Testi, *Nuovi Quadri nella R. Galleria di Parma,* dans le *Bollettino d'Arte,* 1908 — H. Delaborde, *Marc-Antoine Raimondi,* Paris, 1888. — C. Cumberland, *Some Anecdotes of the life of Bonasoni,* Londres, 1793. — G.-A. Armano, *Catalogo di una Serie delle Stampe di Bonasone,* Rome, 1820. — P. Kristeller, *Marco Dente und der Monogrammist S. K.,* dans le *Jahrb. der königl. preuss. Kunstsamml.,*t. XI, p. 242. — E. Contarini, *Nascimbene Beltrami pittore bagnacavallese del 400,* Faenza, 1908 ; *Scipione Ramenghi seniore detto il Bagnacavallo,* Bagnacavallo, 1908. - D. Vacolini, *Biografia di Bartolomeo Ramenghi da Bagnacavallo e di altri Pittori di quella famiglia,* Imola, 1841. — P. Giordani, *Innocenzo da Imola,* Milan, 1819. — Alessandro Cappi, *Luca Longhi,* Ravenne, 1853. — A. Bolognini-Amorini, *Vita del celebre Pittore Primaticcio,* Bologne, 1838. — H. Barbet de Jouy, *Etude sur les fontes du Primatice,* Paris, 1859. — L. Dimier *Le Primatice,* Paris, 1900. — F. Reiset, *Niccolò dell' Abate et les Peintres de Fontainebleau,* dans la *Gazette des Beaux-Arts,* t. I, p. 193. — L.-N. Cittadella, *Benvenuto Tisi da Garofalo* Ferrare, 1872. — G. Agnelli, *Notizie sul Palazzo del Seminario in Ferrara e una Volta dipinta dal Garofalo,* dans l'*Arte italiana decorativa,* Bergame, 1907. — G. Campori, *Il Pordenone in Ferrara,* Modène, 1866. — G. Baruffaldi, *Vita di Girolamo da Carpi,* Ferrare, 1841. — A. Venturi, *Documenti sui due Dossi,* dans l'*Archivio storico dell' Arte,* t. IV et V, 1892 et 1893. — E. Cabassi, *Orazio Grillenzoni,* Carpi, 1876. — C. Baruffaldi, *Vite di Carlo Bononi ferrarese,* Ferrare, 1843. Il existe sur le Corrège une littérature tout entière ; outre le *Correggio nei libri,* précieux index bibliographique édité à Parme en 1894, nous signalerons : C. Ricci, *Antonio Allegri da Correggio,* Londres, Berlin, 1896. — J. Mayer, *Correggio* Leipzig, 1871. — G. Gronau, *Correggio,* Stuttgart, 1907. — A. Barilli, *L'Allegoria della Vita umana del Dipinto correggesco di San Paolo in Parma,* Parme, 1906. — L. Testi, *Una grande Pala di Girolamo Mazzola alias Bedoli detto anche Mazzolino,* dans le *Bollettino d'Arte,* 1908. — E. Faelli, *Bibliografia Mazzoliana,* Parme, 1884. — J. Affò, *Vita di Francesco Mazzola detto il Parmigianino,* Parme, 1784. - A.-E. Mortara, *Della vita e dei lavori di Francesco Mazzola,* Casalmaggiore, 1846. — L. Sanvitale, *Memorie Intorno alla rocca di Fontanellato e alle Pitture che vi fece Francesco Mazzola,* Parme, 1857. — E. Galichon, *Les Dessins du Parmesan,* dans la *Gazette des Beaux-Arts,* 2, t. V, p. 344. — A. Ronchini, *Giacomo Bertoia,* dans les *Atti e Memorie delle Provincie parmensi,* vol. I. — H. Thode, *Lelio Orsi e gli Affreschi del " Casino di Sopra " presso Novellara,* dans l'*Archivio storico dell' Arte,* t. III, 1890, p. 366. — C. Malagoli, *Memorie Storiche su Lelio Orsi,* Guastalla, 1892. — G.-B. Toschi, *Lelio Orsi da Novellara,* dans l'*Arte,* t. III, 1900. — E. Calzini, *Francesco Menzocchi,* Forli, 1894. — G. Adorni, *Breve Trattato della Vita di Raffaele Motta reggiano,* Parme, 1850. — Omero Masnovo, *La Vita e le Opere di P. A. Bernabei pittore parmigiano,* Parme, 1909.





FIG. 603. — GUIDO RENI. — L'AURORE.
(Rome, Palais Rospigliosi.) *(Cliché Anderson.)*

CHAPITRE XXV

L'ÉMILIE

LA PEINTURE DU XVIIe AU XIXe SIÈCLE. — L'ÉCOLE DES CARRACHES

L'ÉCOLE BOLONAISE ; SON ORIGINE ET SON IDÉAL : LUDOVIC CARRACHE ; FONDATION DE L'ACADÉMIE DE BOLOGNE. — AUGUSTIN ET ANNIBAL CARRACHE ; FRANCESCO ALBANI ; GUIDO RENI ; LE DOMINIQUIN ; B. SCHEDONI ; LE GUERCHIN. — LE XVIIIe ET LE XIXe SIÈCLE. — CONCLUSION.

LE mérite principal de l'école de peinture dite des " Carraches " fut, à notre avis, de rejeter les formules vieillies et anémiées des disciples de Raphaël ou de Michel-Ange, en revenant au point de départ même de l'école de Buonarroti, et surtout au Corrège et au Titien. Rappelons qu'Annibal Carrache considérait ces deux derniers artistes comme ses vrais maîtres ; il écrivait qu'à côté du *Saint Jérôme* du Corrège, le *Saint Paul* de Raphaël, qui lui avait d'abord paru " un prodige de beauté ", lui semblait " un personnage de bois, dur et coupant ".

La célèbre école rompit-elle pourtant avec le tempérament de son siècle ? Elle était incapable même d'y prétendre. Ceux qui lui reprochent de ne pas avoir fait remonter l'inspiration de sa réforme jusqu'au XVe siècle, et la taxent de lourdeur et d'obscurité, montrent qu'ils ne savent pas la considérer sous son vrai jour historique. Tout en restant foncièrement " baroque ", cette école mit un frein aux excès du genre. La tradition des plus grands maîtres, l'étude de l'antique, l'imitation de la nature, tel fut le programme de la lutte entreprise par les Carraches ; or ce programme ne pouvait



FIG. 604. — FRANCESCO ALBANI.
AMOURS DANSANT.
(Milan, Musée de Bréra.) (Cliché Alinari.)

être réalisé que s'il était en harmonie avec le sentiment contemporain. En d'autres termes, il pouvait corriger et atténuer les exagérations de certaines formes, mais non pas modifier le caractère général de l'art. En fait, les maîtres qu'imitaient les Carraches avaient été les initiateurs du style baroque ; ils avaient étudié l'art antique d'après les morceaux dont le modelé manquait le plus de sobriété, ou d'après des statues d'une musculature forcée ; l'étude de la nature enfin se bornait presque exclusivement au nu et à l'anatomie humaine. Les œuvres en font foi. " Un membre n'est vraiment bien peint, écrivait Tassoni, que si les veines, les muscles, avec leurs plis et leurs mouvements, sont tous mesurés, examinés, pesés et scrupuleusement copiés d'après les membres vivants, et comparés avec ceux des morts écorchés et décharnés, pour en vérifier tous les effets. "

Mais ces peintres ne recherchaient plus la simplicité de la nature, ni la lumière suave, partout répandue, qui distingue les grands maîtres de la Renaissance. La composition, les poses, la lumière et les ombres, tout chez eux devient excessif, comme aussi les actions des hommes de leur temps.

Une qualité pourtant que les Bolonais parurent hériter virtuellement des Vénitiens, c'est la variété individuelle, ou, si l'on préfère, l'indépendance de l'expression picturale. C'est ce qui les sauva longtemps de la complète décadence. Si tous

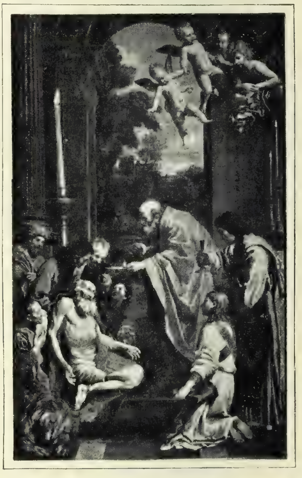


FIG. 605. — LE DOMINIQUIN.
COMMUNION DE SAINT JÉRÔME.
(Rome, Vatican.) (Cliché Anderson.)

avaient imité aveuglément Ludovic Carrache, comme cela s'était vu pour Michel-Ange, cet art aurait eu la vie très courte et aurait exercé peu d'influence. Tout au contraire, les plus grands d'entre eux ajoutèrent toujours à l'enseignement du maître une note personnelle et écartèrent ainsi les dangers d'une imitation trop directe et servile.

FIG. 606. — LODOVICO CARRACCI. MADONE DEGLI SCALZI. *(Bologne, Pinacothèque.)* *(Cliché Bolognesi.)*

L'*éclectisme*, dont se vante l'école des Carraches, doit être considéré comme l'impression que produit leur art, et non comme la cause même de son caractère. Augustin écrivait qu'un bon peintre devait posséder le dessin des Romains, le mouvement et le clair-obscur vénitien, le coloris des Lombards, la grandeur terrible de Michel-Ange, le naturel du Titien, le style pur du Corrège, la symétrie de Raphaël, la noblesse et la solidité de Tibaldi, l'invention du Primatice, la grâce du Parmesan, les qualités d'ensemble de Niccolò dell' Abate, pour n'en pas dire davantage. Mais il est clair que tout cela n'est que de la rhétorique fausse et creuse, et qu'un véritable artiste peint selon le talent qu'il a su acquérir, et non d'après des principes



FIG. 607. — AGOSTINO CARRACCI. — COMMUNION DE SAINT JÉRÔME. *(Bologne, Pinacothèque.)* *(Cliché Alinari).*

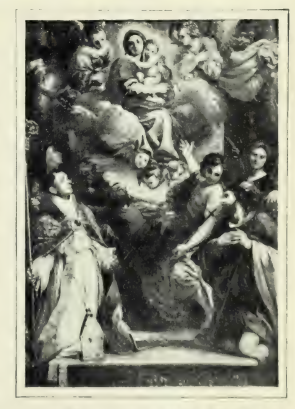


FIG. 608. — ANNIBALE CARRACCI. VIERGE ET SAINTS. *(Bologne. Pinacothèque.)* *(Cliché Alinari.)*



FIG. 609. — SISTO BADALOCCHIO.
SAINT FRANÇOIS.
(Parme, Musée.) (Cliché Alinari.)

pareils ! Ludovic Carrache (1555-1619) fit son apprentissage d'abord à Bologne avec Prospero Fontana, puis à Venise dans l'atelier du Tintoret, qui ne sut pas reconnaître ses dons et lui déconseilla de se vouer à la peinture. Doué d'une volonté de fer et d'une grande faculté d'assimilation, il réussit pourtant à percer : il étudia successivement les compositions du Titien, du Primatice et surtout du Corrège. Fortifié par ces illustres maîtres, il ne tarda pas à produire des œuvres qui lui valurent le titre de réformateur de la peinture. Sa Madone *degli Scalzi* (fig. 606) et celle *delle Convertite*, aujourd'hui à la Pinacotheque de Bologne, sont deux œuvres d'une rare beauté, très bien composées, enveloppées d'une atmosphère idéale. Dans la toile qui représente Saint Dominique, le saint paraît regarder le spectateur ; d'un geste ample, il tend les mains pour montrer le divin Enfant ; cette figure, quoique déjà conçue par le Corrège, a, dans le tableau, un aspect nouveau, sous lequel on la retrouvera dans beaucoup d'autres peintures de l'école bolonaise. Ce fut aussi Ludovic qui, avec d'autres excellents artistes de sa famille, fonda une académie où les élèves affluèrent ; plusieurs d'entre eux acquirent une vraie célébrité.



FIG. 610. — ALESS. TIARINI.
DÉPOSITION DE CROIX.
(Bologne, Pinacothèque.)
(Cliché Alinari.)

Augustin Carrache (1557-1602 ; fig. 607) étudia aussi avec Fontana et avec Tiburzio Passarotti ; mais son talent s'éveilla surtout grâce à l'impulsion de son cousin Ludovic. Son esprit, prompt à l'enthousiasme, évolua d'abord en divers sens ; puis sa manière se transforma sous l'influence des œuvres du Corrège et du Titien. Il cultiva souvent la gravure et parut même, à



FIG. 611. — GIOV. LANFRANCO.
ASSOMPTION.
(Florence, Musée Pitti.) *(Cliché Alinari.)*

certain moment, vouloir s'y adonner exclusivement pour éviter, assurent les uns, la jalousie de son frère Annibal, peintre lui aussi et doué d'une nature ardente, irritable, querelleuse. D'autres, au contraire, ne cachent pas qu'Augustin, timide quand il s'agissait de son art, indisposait lui-même ses compagnons par son caractère méticuleux et s'échauffait facilement à la moindre discussion. Tandis qu'il travaillait avec Annibal à Rome, au Palais Farnèse, des querelles éclatèrent entre eux, avec une telle violence qu'Augustin, dégoûté, dut s'en retourner dans sa patrie. Le cardinal Odoardo Farnèse le recommanda au duc de Parme, son frère, qui faisait décorer le Palais du Jardin. Mais là aussi le peintre " eut des ennuis à faire éclater le cœur dans une poitrine de bronze ! ". A son tour Annibal (1560-1609 ; fig. 608) travailla à Venise et à Parme. Revenu à Bologne, il se voua au développement de l'école de peinture avec toute l'énergie de son tempérament, qui était, comme nous l'avons vu, " très vif et passionné ". Son activité s'exerça dans les principales villes de l'Émilie, puis à Rome, où il exécuta de très nombreux travaux ; le plus important est la fameuse décoration de la Galerie Farnèse. A la fin, il fut pris d'un ennui mortel, dont Francesco Albani cherchait en vain à le consoler, en s'efforçant, comme un fils, de l'aider dans ses travaux et de lui relever le moral. Cette bonté et cet heureux naturel éclatent dans les œuvres de l' " Alba-



FIG. 612. — LIONELLO SPADA.
DÉTAIL DE LA VISION DE ST FRANÇOIS.
(Modène, Musée.) *(Cliché Anderson.)*



FIG. 613. — BART. SCHEDONI.
LA VIERGE ET L'ENFANT.
(Parme, Musée.) *(Cliché Anderson.)*

ne" (1578-1660), un peu dénuées d'expression, mais dont le sujet est toujours aimable, grâce à la présence de nombreux enfants, comme chez le Corrège (fig. 604). Il avait une prédilection pour les tableaux mythologiques et champêtres, ce qui lui valut le surnom de "l'Anacréon de la peinture". Riche, heureux, comblé par les princes de commandes et d'éloges, sa vie fut assombrie par des conflits avec Guido Reni (1575-1642); celui-ci était en butte à l'envie de ses confrères à cause de la lumière qu'il réussissait à répandre dans ses tableaux, lumière qui dégénérait quelquefois en mollesse, mais qui produisait souvent des effets d'une réelle poésie.

C'est à l'atelier de Calvart qu'il apprit les rudiments de son art, puis il travailla sous la direction de Ludovic Carrache. Outre les œuvres qu'il exécuta dans sa patrie, Guido Reni en composa de très célèbres à Rome; mais l'abondance des commandes l'amenait à se répéter. Cependant il avait de son art une conception si haute qu'il préférait rembourser les avances qu'on lui avait faites plutôt que de livrer des travaux négligés. Dans l'étude de l'antique, il rechercha la beauté de préférence à la force. Niobé lui fournit le type de la jeune femme, Apollon celui du jeune homme. Parmi ses plus belles toiles, citons l'allégorie de l'*Aurore* (fig. 603) et *Atalante et Hippomène*, qui se disputent le prix de la course. Mais sa manière essentiellement correcte était peu faite

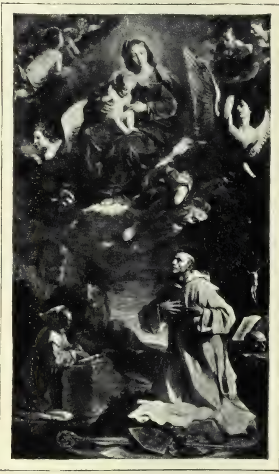


FIG. 614. — LE GUERCHIN.
SAINT BRUNO.
(Bologne, Pinacothèque.)
(Cliché Anderson.)

pour exprimer la vigueur et les situations dramatiques. Son *Samson* n'est qu'un Apollon, et les mères hurlantes du *Massacre des Innocents* ne sont que des modèles qui posent la bouche ouverte. Dans ses portraits, il sut exprimer le naturel et la sérénité, notamment dans le merveilleux portrait qu'il fit de sa mère, et dans celui du Bénédictin aux Offices.



FIG. 615. — AMIDANO. VIERGE ET SAINTS. *(Parme, Musée.)* *(Cliché Anderson.)*

Cependant, Guido Reni fut peut-être le seul artiste qui ait réussi à arracher un cri d'admiration à Domenico Zampieri, dit le Dominiquin (1582-1641 ; fig. 605), très réservé d'ordinaire dans ses éloges, élevé lui aussi à l'école de Calvart, puis à celle des Carraches. A ses débuts, la critique " qui s'acharne contre qui se dérobe " s'attaqua sans mesure à son tempérament timide : mais peu à peu on lui rendit justice, et il fut comblé de louanges ; on finit même par le tenir pour un des plus beaux ornements de l'école bolonaise. Nous aimons à citer ces paroles de Bellori : " Que les autres peintres se vantent à leur aise de leur facilité, de leur grâce, de leur coloris et de toutes les qualités de la peinture : à lui revient la gloire plus grande de dessiner des âmes et de colorer la vie. " Il travailla non seulement à Bologne, mais aussi à Rome et à Naples ; s'il manque d'invention, ses nombreux ouvrages présentent néanmoins des qualités sérieuses ; son dessin est remarquable ; une harmonie parfaite coordonne les divers éléments de ses tableaux ; les types représentés ont chacun leur personnalité ; enfin ce peintre possède un sentiment de sincérité et de ferveur, on pourrait presque dire de candeur, qui lui a valu d'être appelé avec raison " un quattrocentiste égaré au XVIIe siècle ".



FIG. 616. — BARTOLOMEO CESI. — CRUCIFIXION. *(Bologne, Chartreuse.)* *(Cliché Dell' Emilia.)*

Nous parlerons plus tard du Guerchin et du groupe de Cento ; bornons-nous ici à mentionner les autres artistes bolonais de la même époque ; si leur renommée ne fut pas aussi grande que celle du Guerchin, des Carraches, de l'Albane, du Guide, du Dominiquin, ils les égalèrent par certains de leurs travaux ; ce sont Antoine Carrache (1583-1618), vigoureux mais incorrect ; François Carrache (1595-1622), Alessandro Tiarini (1577-1668 ; fig. 610), un des plus robustes talents de l'école, qui emprunta à Bartolomeo Cesi (1556-1629 ; fig. 616) des types calmes et distingués, un coloris chaud et reposant, et n'atteignit pas à la perfection, uniquement parce qu'il produisit trop et trop vite ; Lionello Spada (1576-1622), à côté de détails charmants (fig. 612), a des compositions trop monumentales et des contrastes trop violents de lumière crue et d'ombres profondes, à l'exemple de son ami le fantasque Michel-Ange de Caravage. Le Dominiquin, le Guerchin et même le suave Guide ne furent pas exempts de ces défauts, dans certaines de leurs œuvres.

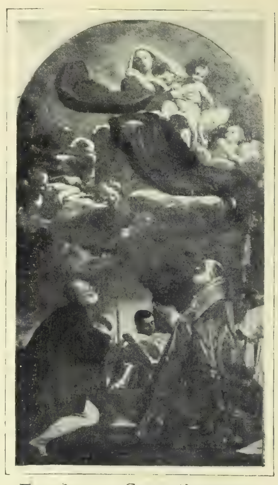


FIG. 617. — GIAC. CAVEDONI. VIERGE AVEC LES SAINTS ELIGIO ET PETRONIO.
(Bologne, Pinacothèque.)
(Cliché Dell' Emilia.)

Cependant, la réputation toujours croissante de l'Académie de Bologne avait attiré un grand nombre d'artistes des autres cités émiliennes. Giacomo Cavedoni (de Modène) (1577-1660), né à Sassuolo, peignit d'abord avec une largeur toute vénitienne (fig. 617) ; la mort de son fils le rendit presque fou, et son talent déclina



FIG. 618. — LE GUERCHIN. — VÉNUS, CUPIDON ET MARS.
(Modène, Musée.) *(Cliché Anderson.)*

au point qu'il ne trouvait plus d'ouvrage et ne gagnait même pas de quoi apaiser sa faim. Giovanni Lanfranco (de Parme) (1582-1647 ; fig. 611) est l'auteur de grandes fresques à Rome et à Naples, peintes avec une technique vigoureuse et une certaine recherche de nouveauté dans la composition. Sisto Rosa, dit "Badalocchio" (1585-1647 ; fig. 609), esprit peu inventif, mais bon dessinateur, travailla d'une manière expéditive. Fortunato Gatti (1596-1651) a laissé des toiles grandioses, qui pèchent par manque de précision dans le dessin.



FIG. 619. — CARLO CIGNANI. JOSEPH ET LA FEMME DE PUTIPHAR. *(Dresde, Musée.)* *(Cliché Alinari.)*

Deux groupes d'artistes, tout en gravitant dans l'orbite bolonaise, se distinguèrent par des qualités personnelles : le premier est celui de Bartolomeo Schedoni (1570-1615 ; fig. 613) et de Giulio Cesare Amidano (1570 ?-1630 ; fig. 615). Ils firent usage tous deux d'ombres violemment opposées à des teintes rougeâtres claires ; dans leurs tableaux, les vêtements sont à plis amples et profonds, les visages larges, percés d'yeux trop sombres. Le second groupe, celui de Cento, s'enorgueillit du grand nom du Guerchin.



FIG. 620. — SIMONE DA PESARO. — REPOS EN ÉGYPTE. *(Milan, Musée de Bréra.)* *(Cl. I. I. d'Arti Grafiche.)*

Le fondateur de ce noyau artistique fut Benedetto Gennari l'Ancien (1575-1610) ; il eut pour élève le jeune Giovanni Francesco Barbieri (1591-1660), dit le " Guerchin " (Guercino), parce qu'il était borgne, qui passa ensuite à l'école de Ludovic Carrache. De bonne heure, le Guerchin conquit l'admiration, puis la célébrité ; il ne possédait pas seulement les qualités de l'artiste, mais aussi celles qui rendent l'homme aimable ; aussi fut-il recherché par les papes et les rois ; la fantasque Christine de Suède lui rendit même visite dans son atelier.

Ardemment épris de liberté, il refusa toute invitation, fût-elle honorable et avantageuse, qui aurait risqué, même pour peu de temps, de le transformer en courtisan. Sa prodigieuse activité est attestée par les livres où son frère Paolo Antonio (1603-1649) inscrivait toutes ses œuvres : on peut apprécier son talent rien qu'à parcourir les musées même d'importance secondaire, et l'on se persuade qu'il ne tardera pas à prendre sa revanche d'un oubli momentané. Les historiens de l'art ont reconnu en lui trois manières : la première, qui n'est pas toujours correcte, consiste en oppositions violentes d'ombres et de lumières ; les chairs sont molles et paraissent exsangues. L'influence de Michel-Ange de Caravage ne disparaît pas entièrement dans la seconde manière, où persistent les contrastes entre la lumière et l'ombre, mais plus atténués, plus doucement mélangés. Les chairs sont plus roses, plus fines, le dessin plus exact, la composition plus harmonieuse. Cette seconde manière est la meilleure du Guerchin ; elle nous a valu des œuvres admirables de clarté dramatique et de relief plastique (fig. 614 et 618). La manie déplorable de vouloir imiter le coloris si doux du Guide le conduisit à la troisième manière ; il abandonna son clair-obscur sévère et fort, sans atteindre la distinction et la suavité de Guido Reni.



FIG. 621. — P.-F. CITTADINI. PORTRAIT D'UNE DAME AVEC SON FILS. *(Bologne, Pinacothèque.)*

Parmi ses nombreux élèves, certains l'imitèrent avec une telle servilité qu'il arrive assez souvent à une critique peu attentive d'attribuer au Guerchin les productions médiocres de ses disciples.



FIG. 622. — ADEODATO MALATESTA. LA DÉFAITE D'EZELINO. *(Modène, Musée.)* *(Cliché Anderson.)*



Fig. 623. — Crespi, dit " lo Spagnuolo ". — Saint Jean Népomucène confesse la Reine de Bohême.
(Turin, Pinacothèque.)
(Cliché Anderson.)

La *seconde génération*, pour ainsi dire, de l'école des Carraches est certainement inférieure, mais elle compte encore plusieurs bons peintres, imitateurs de l'Albane, notamment Carlo Cignani (1628-1719, artiste élégant, vif et solide (fig. 619). Mais l'art séduisant de Reni attirait un nombre bien plus grand d'élèves, en réaction contre " la manière ténébreuse ". Rappelons Simone Contarini de Pesaro (1612-1648 ; fig. 620), qui joignait à une grande vivacité d'imagination et de coloris une conception et une exécution rapides. Les critiques qui ont rangé Pier Francesco Cittadini (1626-1693) (de Milan) et Gian Maria Viani (1636-1700) au nombre des élèves du Guide n'ont pas tenu compte des dates. Cittadini, notamment, ne s'est guère inspiré des Bolonais ; ses portraits (fig. 621) prouvent plutôt qu'il était grand admirateur de Vélasquez.

Dans la suite, l'art retomba peu à peu dans la mollesse, contre laquelle quelques peintres seulement cherchaient encore à lutter.

Giampietro Zanotti Cavazzoni, né à Paris en 1674, du célèbre acteur comique Giovanni Andrea, poète et historiographe de l'Académie Clémentine, peignait agréablement ; il mourut en 1765. Le plus connu de ses élèves, Ercole Lelli, grava, comme nous l'avons vu, des figures anatomiques. Le meilleur disciple de Creti fut Ercole Graziani le Jeune (1688-1765), dont les types et le coloris ne manquent pas de grâce.



Fig. 624. — Marc' Antonio Franceschini. Détail de la décoration du Palais de Justice, à Bologne.
(Cliché Dell' Emilia.)

De nombreux peintres se réclamèrent de Canuti



FIG. 625. — PANNINI. — VISITE DE CHARLES III A BENOIT XIV.
(Naples, Musée.) (Cliché Brogi.)

et de Cignani; entre autres le propre fils de ce dernier, Felice (1660-1724), Luigi Quaini (de Ravenne) (1643-1717) et Girolamo Bonesi (1653-1725). Giuseppe Crespi, dit "le Spagnuolo" (1665-1747) leur était supérieur ; il étudia et travailla à Venise ; sa tendance à une élégante modernité (fig. 623), et ses tons argentins enchantèrent Piazzetta ; Marc' Antonio Franceschini (1648-1729) fut un des plus habiles décorateurs de son temps. Son chef-d'œuvre, la décoration de la salle du Conseil de Gênes, a disparu dans un incendie, mais il reste de beaux spécimens de son talent à Bologne, au Palais de Justice (fig. 624).

Dans les autres villes de l'Emilie et de la Romagne, les peintres ne formaient plus comme autrefois une phalange serrée. Chacun travaillait pour son propre compte, et la variété des sujets correspondait à celle des tempéraments personnels. On ne peignait plus seulement pour orner des églises et des palais princiers, mais on décorait les maisons bourgeoises, les villas, les sièges des académies, les théâtres, etc. La production augmentait, et les artistes exécutaient des sujets sacrés, ou des tableaux de genre avec des joueurs et des buveurs, des batailles, des chasses, des paysages, des fruits, des *natures mortes* et une profusion de portraits. C'est par centaines que ces toiles remplissent aujourd'hui les magasins des



FIG. 626. — ILARIO SPOLVERINI. PORTRAIT D'ANT. FARNÈSE.
(Naples, Musée.) (Cliché Losacco.)



FIG. 627. — LUIGI SERRA. IRNERIUS. DESSIN. *(Rome, Propriété Ricci.)*

musées ou qu'elles sont reléguées dans les greniers des maisons patriciennes.

Cependant une certaine élégance et un agréable brio n'étaient pas absents de toute cette production et concouraient à former d'autres artistes agréables. Plaisance donna naissance, au XVIIe siècle, à Pier Antonio Avanzini, puis à Felice Boselli (1650-1731), qui réussit à merveille les fruits et les animaux, mais fort médiocrement les figures ; à Gian Paolo Pannini (1691-1764), un des plus élégants peintres de perspectives (fig. 625) et de " ruines " animées de petites scènes très vivantes. Parme fut la patrie d'Ilario Spolverini (1657-1734), tres habile portraitiste (fig. 626) et bon peintre de batailles. A l'époque romantique, Francesco Scaramuzza (1803-1886), illustrateur de Dante, se montra inférieur dans les tableaux historiques et dans les portraits à Adeodato Malatesta (de Modène) (1805-1891 ; fig. 622).

Mais la bonne semence n'est pas épuisée, puisque de nos jours ce pays magnifique a vu naître Alberto Pasini et Antonio Fontanesi, déjà cités (p. 226) ; Luigi Busi (1843-1884 ; fig. 629) et Luigi Serra (1846-1888), un des plus remarquables dessinateurs italiens du XIXe siècle (fig. 627), auteur à Rome de la fresque de Santa Maria della Vittoria, et à Bologne du portrait d'Irnérius.

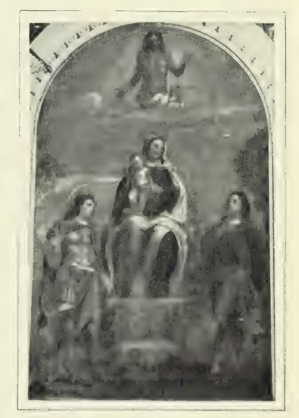


FIG. 628. — LORENZO DE LUZO. VIERGE ET SAINTS. *(Jadis à Campo.) (Belluno.)*

Au moment de fermer ce livre, le lecteur ne pourra se défendre de repenser avec admiration à toute la magnificence artistique qui donne sa noblesse à la partie de l'Italie que nous avons étudiée. Aucune autre nation ne peut se prévaloir d'une richesse supérieure ni en concevoir un orgueil plus légitime.



FIG. 29. — LUIGI BUSI. — LES DERNIERS JOURS DU TASSE.
(Bologne, Pinacothèque.) (Cliché Dell' Emilia.)

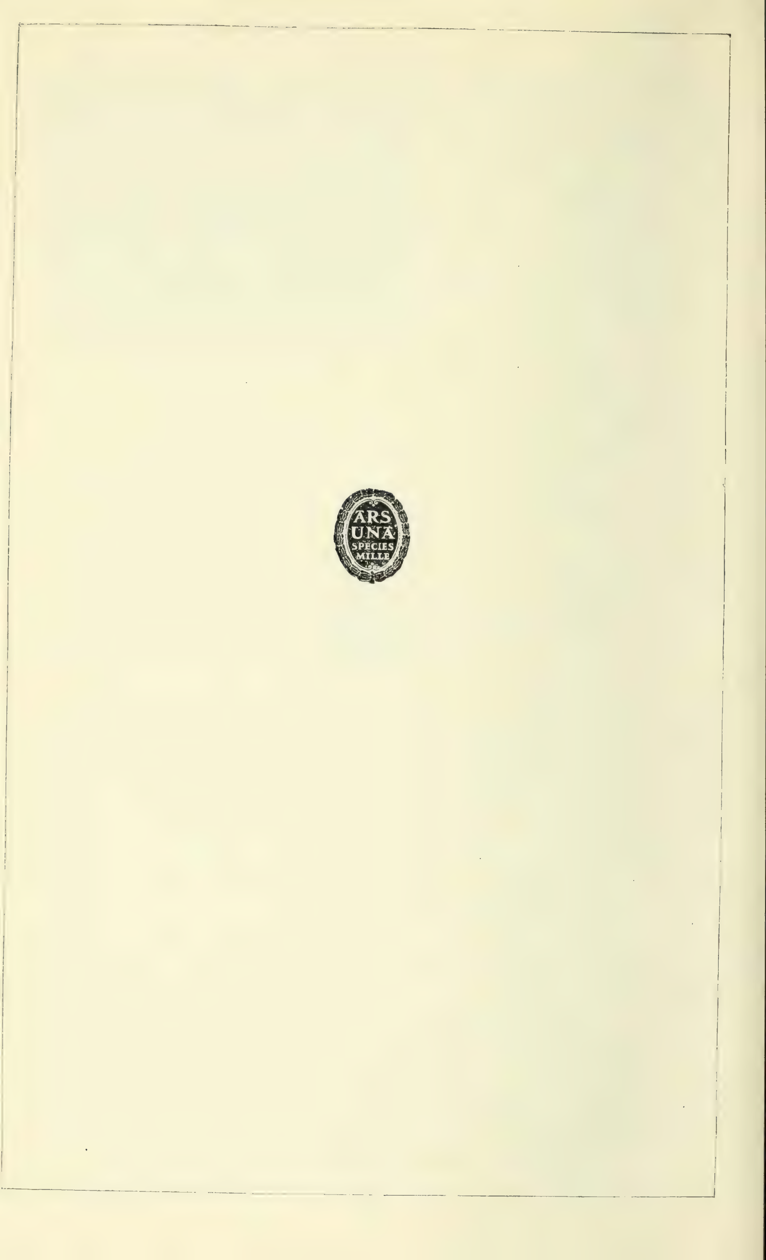
Et cependant, en descendant la côte de l'Adriatique et en franchissant l'Apennin, on rencontre d'autres régions où l'art n'a pas été moins sublime, où ses manifestations en sont pas moins splendides : la divine Toscane avec son sens parfait de l'harmonie et de la beauté; les Marches et l'Ombrie, imprégnées d'une douce mélancolie ; Rome, toujours imposante par son histoire et par son art ; les Abruzzes, les Pouilles aux superbes cathédrales ; la Sicile où la perfection grecque a laissé des restes sublimes et où les Normands ont réalisé leurs rêves de splendeur.

En présence de ce spectacle, on peut prédire de nouveaux jours de gloire et une destinée grandiose au pays qui, à travers tant de siècles et de civilisations diverses, n'a jamais manqué, dans le domaine de l'art, de retrouver son énergie créatrice.

BIBLIOGRAPHIE. — Pour les guides des villes, etc., voir la bibliographie des cinq chapitres précédents. — Pascoli, *Vite dei Pittori, Scultori ed Architetti moderni.* — Passeri, *Vite dei Pittori, Scultori ed Architetti, ecc.* — Gio. Pietro Bellori, *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti moderni.* — Baglione, *Vite de' Pittori, Scultori, Architetti ed Intagliatori.* — Malvasia, *Felsina pittrice.* — U. Thieme et F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler.* — Meyer, *Allgemeines Künstler-Lexicon der bildenden Kunst.* — A. Bertolotti, *Artisti bolognesi, ferraresi, ecc., del già Stato Pontificio in Roma nei sec. XV-XVIII.* — L. Crespi, *Vite dei Pittori bolognesi.* — A. Bolognini Amorini, *Vite dei Pittori ed Artefici bolognesi.* — J. Ticozzi, *Dizionario dei Pittori.* — A. Orlandi, *Abecedario pittorico.* — G.-P. Zanotti, *Storia dell' Accademia Clementina di Bologna.* — M. Reymond, *L'Ecole bolonaise*, dans la *Revue des Deux-Mondes*, janvier 1910. — C. Ricci, *Due celebri Sonetti a Tema*, dans le *Marzocco* du 15 mars 1903. — L. Vedriani, *Raccolta dei Pittori, Scultori ed Architetti modenesi.* — A. Gatti, *La Scuola dei Carracci*, Bologne, 1888. — L. Frati, *G. F. Grimaldi detto il Bolognese*, dans l'*Arte e Storia*, 1895. — C. Riccì, dans *Die Galerien Europas*, Leipzig, 1909. — J. Nicaens, *Un Chef-d'œuvre d'Annibal Carrache*, dans le *Rabelais*, Nice, 1904. — E. Ravaglia, *Il Fanciullo nell' Arte dell' Albani*, Bologne, 1908. — Schmerber, *Betrachtungen über die italienische Malerei im 17. Jahrhundert*, Strasbourg, 1906. — Cantalamessa, *Guido Reni*, dans le *Saggi di Critica d'Arte*, Bologne, 1890. — L. Serra, *Domenico Zampieri detto il Domenichino*, Rome, 1909. — G. Cantalamessa. *Alessandro Tiarini*, Florence, 1891. — J.-A. Calvi, *Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino*, Bologne, 1808. — G. Cantalamessa, *Lo Stile del Guercino*, Bologne, 1891. — C. Ricci, *Il Guercino*, dans l'*Illustrazione italiana*, 1893 ; *Bibliografia guerciniana*, Bologne, 1893 ; *Descrizione de' Cartone disegnati da Carlo Cignani e dei Quadri dipinti da Sebastiano Ricci posseduti da Giuseppi Smith a Venezia*, Venise, 1749 ; *Einige Werke des Carlo Cignani*, dans les *Blätter für Gemäldekunde*, t. II, p. 6. — A. Bacchi della Lega, *Marco Antonio Franceschini*, Bologne, 1907 ; *Marco Antonio Franceschini nella Santa di Bologna*, Bologne, 1907. — A. Manaresi, *Elisabetta Sirani*, Bologne, 1898. — A. Bianchini, *Avvelenamento di Elisabetta Sirani*, Bologne, 1854. — C.-V., *I Gandolfi*, dans la *Gazzetta dell' Emilia*, Bologne, 1903. — A. Longhi,

Mauro Gandolfi e il suo Viaggio in America, dans le *Resto del Carlino*, 23-24 fév. 1905. — G. Campori, *Un Artista modenese nella Cina*, dans les *Atti e Memorie della Deput. di Storia Patria dell' Emilia*, nouvelle série, t. IV, p. 2, 1879. — L. Ozzola, *Opere del Pannini a Vienna*, dans l'*Arte*, t. XII, 1909 ; *Lettere inedite di Gaspare Landi*, dans le *Bollettino storico piacentino*, 1906-1907. — C. Hugues, *Adeodato Malatesta*, Modène, 1893. — F. Asioli et G. Canevazzi, *Adeodato Malatesta*, Modène, 1905. — M. Valgimigli, *Cenni biografici intorno a Ferrari Fenzoni pittore*, Imola, s. d. — G. de Sanctis, *Tommaso Minardi e il suo Tempo*, Rome, 1900. — F. Manfredini, *Dell' Arte del Disegno nella Provincia di Modena dal 1777 al 1862*, Modène, 1862. — P. Martini, *La Scuola parmense delle B. A. e gli Artisti della Provincia di Parma e Piacenza dal 1777 all' oggi*, Parme, 1862. — C. Masini, *Dell' Arte e dei Principali Artisti di Pittura, Scoltura ed Architettura in Bologna dal 1777 al 1862*, Bologne, 1862. — G. Cantalamessa, *Luigi Busi*, dans l'*Italie*, Rome, 1883. — G. Carotti, *Alberto Pasini*, dans l'*Emporium*, déc. 1899. — M. Calderini, *Antonio Fontanesi*, Turin, 1901. — C. Ricci, *I Disegni di Luigi Serra (con Bibliografia)*, Rome, 1909 ; *Catalogo delle Opere di Giovanni Muzzioli*, Modène, 1895.




ARS
UNA
SPECIES
MILLE

INDEX ALPHABÉTIQUE

Q

R

S

T

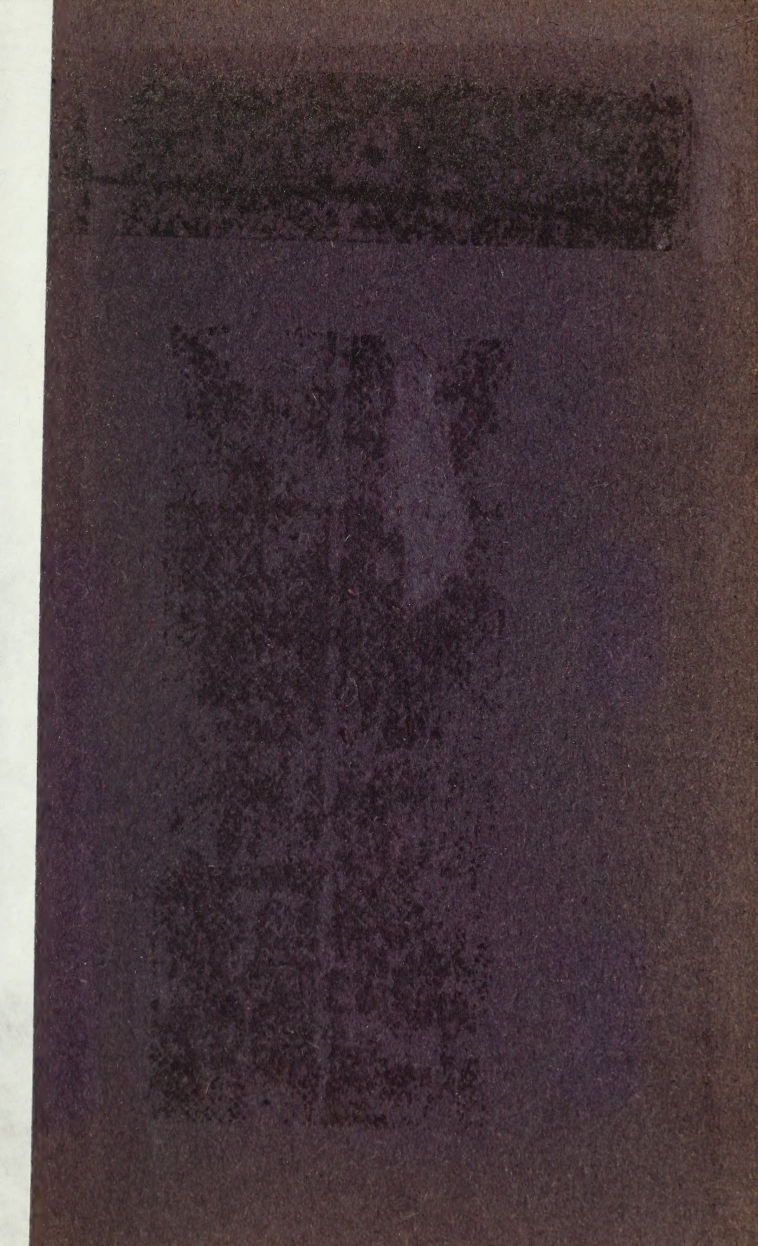
ARS UNA SPECIES MILLE

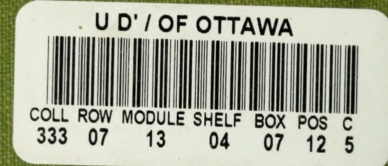
INDEX DES ILLUSTRATIONS


ARS
UNA
SPECIES
MILLE



10936-10. — Corbeil. Imprimerie Crété.




U D' / OF OTTAWA
COLL ROW MODULE SHELF BOX POS C
333 07 13 04 07 12 5